



”... i kjærligheten til det skjønnne.”

- musikk som dannelses- og erkjennelsesvei hos Platon

av Morten Stene

Masteroppgave ved Institutt for Musikkvitenskap
Universitetet i Oslo

Høsten 2008

”[...] Landet er ikkje større
enn opninga tillet deg å sjå,
når du står inne. Men der
er meir, utanfor [...]”

Stein Versto

fra ”Ved Døra” i *Snø i Partituret: dikt* (2000) Oslo: Samlaget

Forord

Jeg vil først og fremst få takke min veileder professor Ståle Wikshåland for givende og produktive veiledningssamtaler. Det har bidratt vesentlig til at jeg ikke har mistet veien av syne under arbeidet med Platon og dialogene. Jeg vil også takke professor emeritus Ove Kr. Sundberg for inspirerende og innholdsrike samtaler.

Til slutt vil jeg av hjerte takke alle de mennesker som står meg nær som venner og nærmeste familie. Verdien av det kan ikke uttrykkes i et forord, men nevnes her fordi det har vært et uunnværlig bidrag til mitt arbeid.

Oslo, oktober 2008
Morten Stene

INNHold

INNLEDNING.....	s. 8
FØRSTE KAPITTEL: MOUSIKÉ TECHNÉ OG PAIDEA.....	s. 16
1.1 DET VIDE MOUSIKÉ-BEGREP.....	s. 16
1.1.1 <i>Mousiké techné</i> – Musene og deres kunst.....	s. 18
1.1.2 Platon og <i>mousiké</i>	s. 27
1.2 PAIDEIA: ANTIKKENS OPPDRAGELSES- OG DANNELSESTRADISJON....	s. 35
1.2.1 <i>Paideia</i> som dannelsesstenkning og oppdragelsessystem.....	s. 35
1.2.2 <i>Mousiké</i> og <i>ethos</i> -tenkningen i antikken.....	s. 39
1.2.3 <i>Mimesis</i>	s. 45
ANDRE KAPITTEL: DIALOGEN STATEN: MUSISKE ERKJENNELSESPERSPEKTIVER.....	s. 51
2.1 DIALOGEN STATEN OG MUSIKKENS DANNELSESIDEAL.....	s. 51
2.1.1 Innledning: <i>Staten</i> og <i>mousiké</i> i oppdragelses- og dannelseskontekst.....	s. 51
2.1.2 <i>Mousiké</i> som oppdragelsens utgangspunkt.....	s. 56
2.1.3 <i>Mousiké: harmonia</i> og <i>rythmos</i>	s. 62
2.1.4 Platon og <i>ethos</i> i <i>Staten</i>	s. 66
2.1.5 <i>Mimesis</i> i <i>Staten</i> andre og tredje bok.....	s. 71
2.1.6 <i>Mimesis</i> i <i>Staten</i> tiende bok.....	s. 76
2.1.7 Vakhold ovenfor det nye: Platons strenghet – musikkens enkelhet?	s. 80
2.1.8 ”... i kjærligheten til det skjønne” – musikkoppdragelsens mål.....	s. 84
2.1.9 Sjelens <i>harmonia</i>	s. 87

**TREDJE KAPITTEL: DIALOGEN LOVENE:
MUSISKE DANNESESPERSPEKTIVER.....s. 91**

3.1 DIALOGEN LOVENE OG MUSIKKENS DANNESESVIRKELIGHET.....s. 91

- 3.1.1 Innledning: *Lovene* og *mousiké* – musikkoppdragelsens verdi i dannelsesperspektiv s. 91
- 3.1.2 Musikkens opprinnelse og menneskets sans for rytme og harmoni.....s. 97
- 3.1.3 *Rythmos* og *harmonia* som bevegelses- og ordensfenomen.....s.101
- 3.1.4 De tre *choreia*-kategoriene og det musiske dannelsesperspektivet.....s.104
- 3.1.5 *Ethos* og *mimesis* i *Lovene*.....s.113
- 3.1.6 Platon og samtiden – musikkritikk og fremførelsespraksis.....s.119
- 3.1.7 De musikalske aspektene ved *nomos* – musiske lover og lover om musikk.....s.123
- 3.1.8 Musikalsk *paidiá* og musikkens kultiske perspektiver.....s.127

AVSLUTNING.....s.134

Litteratur.....s.138

INNLEDNING

Antikkens klingende musikalske virkelighet er borte. De ytterst få overleveringene av fragmenter med musikalsk notasjon tillater ingen fullstendig rekonstruksjon av musikkens klangverden slik den en gang fortonet seg for grekerne i antikken. Men musikkens fenomen er virkelighet for oss som den var for grekerne og likeledes opplevelsen og erfaringen av den. Selv om det finnes et mangelfullt grunnlag for rekonstruksjon av antikkens musikalske virkelighet finnes det til sammenligning langt større og innholdsrike overleveringer av grekernes tenkning om musikken. At disse overleveringene også formidler sider ved en musikkforståelse som kan anses for å være av grunnleggende og betydningsfull karakter, til tross for problematiske tolkningsaspekter, har da også funnet universell konsensus i moderne tid. Den musisk forankrede tall- og *harmonia*-tenkning, slik den finner sitt uttrykk i pythagoreisk tradisjon regnes som blant de mest dynamiske vidtrekkende impulser i europeisk åndsutvikling så vel som i musikkestetisk henseende.¹

Grekerne stilte avgjort mange av de samme spørsmålene omkring tilværelsen som vi stiller i dag. Det gjelder også spørsmål omkring fenomenet musikk. Det gjør kanskje avstanden til antikken mindre, men besvarer ikke det endelige spørsmålet: Hva er musikk? Har ikke mennesket gjennom historien kunnet bygge på tidligere erkjennelsesfrukter? Har ikke vår streben etter utvikling og vår stadige kunnskapsutvidelse gitt oss både langt større forutsetninger og muligheter til å kunne besvare spørsmål stilt allerede for over to tusen år siden? Det er kanskje også et spørsmål om spørsmålet kan eller skal besvares.

Denne oppgaven står innenfor en hermeneutiske tolknings- og forståelsestradisjon. Så er også problemene som knytter seg til tolkningen og forståelsen av en tekst implisitt en del av problemfeltet jeg har beveget meg i. For kulturhorisontenes avstand i dette tilfellet er stor og har virket avgjørende og bestemmende på hvilke spørsmål jeg har stilt og hvilke grunnforestillinger jeg har gjort meg. Men det interessante i så måte er ikke så mye avstanden som knutepunktet. For et eller annet sted oppstår møte mellom fortid og nåtid, mellom antikken og i dag. Det gjelder ikke bare i erfaringen av den klingende musikk. Det gjelder også i erfaringen av musikkforståelsen. ”Musikken utgjør et dynamisk sentrum i gresk livsfølelse og virkelighetsforståelse.”² Antikkens musikalske virkelighet er stille, men tekstene om den og det musikalske fenomen taler. Så er grekernes musikalske tanke og refleksjon om bevegeligheten i musikken også bevegende ut over kulturens horisont.

¹ Jf. Sundberg (2002), *Pythagoras og de tonende tall*, Oslo: Solum Forlag, s. 172.

² Ibid., s. 9.

Et utgangspunkt for å nærme seg musikkens klingende fenomen vil si å gjøre seg tanker ikke bare om hva dens vesen er, men også hva den betyr for mennesket. Den klingende musikk og mennesket hører sammen. Og sammen med musikalsk opplevelse og musikkens virkelighet hører også musikalsk erfaring og refleksjon. I denne oppgaven tar jeg for meg deler av Platons musikkforståelse. Platons musikalske tenkning fordrer til refleksjon og ettertanke. Den er bevegende ut over kulturens horisont. For Platons formuleringer og tanker uttrykker i stor grad vesentlige sider ved min egen erfaring av musikkens virkelighet. Så har altså Platon et vesentlig bidrag å komme med. Hva utgjør så dette vesentlige bidraget og hva er det som er verdifullt ved Platons musikktenkning? Og med det så er da også det personlige utgangspunktet gitt for en nærmere behandling av Platons musikkforståelse.

Platons betydning for den vesterlandske åndshistorie er verdifull og begrenser seg heller ikke til et enkelt fagområde innenfor den vitenskaplige forskningen:

Platon (427-347 f.Kr.) står ved begynnelsen av vår filosofiske tradisjon ved å være den første tenker som skapte en korpus av litteratur som berører et vidt felt av emner som fremdeles diskuteres av filosofer i dag under overskrifter som metafysikk, epistemologi, etikk, politisk teori, språk, kunst, kjærlighet, matematikk, vitenskap og religion.³

Uavhengig av hvilken overskrift en velger å behandle Platon under er det et vesentlig problem som møter enhver moderne betraktning. Det gjelder fremstillingsformen: dialogen. Hvordan skal vi lese Platon? Hvordan kan vi tolke Platon og hvordan kan vi forstå ham? Platons fremstillingsform er dialogen og den representerer samtidig et av de mest grunnleggende og sentrale problemene i tolknings- og forståelseshenseende. Dialogene er skrevet av Platon, men dette til tross er Platon bemerkelsesverdig stille. Platon sier ingen ting og Sokrates har ordet. Men Platon skriver. Og hvorfor skrev Platon dialoger? Her er også tolkningsmulighetene mangfoldige. Jeg vil i det følgende se på noen av dem i relasjon til min egen lesning og tolkning av Platon.

³ Kraut (1992), "Introduction to the study of Plato", i Kraut (ed.), *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 1. "Plato (427-347 B.C.) stands at the head of our philosophical tradition, being the first Western thinker to produce a body of writing that touches upon the wide range of topics that are still discussed by philosophers today under such headings as metaphysics, epistemology, ethics, political theory, language, art, love, mathematics, science and religion."

Kraut ser et utgangspunkt for tolkning av dialogen som fremstillingsform i Platons nære relasjon til Sokrates. ”Siden Sokrates, fremfor noen, er en som går inn i dialog med andre, og ikke en som fremlegger systematiske doktriner, er dialogformen det perfekte redskap for å kunne uttrykke hans liv og tenkning.”⁴ Dialogformen minner også Kraut om at innsikt også kommer gjennom dialog med andre og ikke ene og alene ved å lese en bok.⁵ Nå er da også sammenstillingen Sokrates/Platon et vidt problemfelt i så måte. For å si det med Lane: ”Å introdusere Sokrates og Platon er å introdusere problemet i relasjonen mellom dem.”⁶ For hva er det som er Sokrates’ filosofi og hva er det som uttrykker Platons eget standpunkt i dialogene? Hva er Platons filosofi når Platon selv aldri kommer til orde? Til tross for at Platon faktisk nevner seg selv ved navn hele tre ganger i sitt litterære verk som et hele, forblir spørsmålet av betydning for forskningstradisjonen knyttet til Platon.⁷ Med fare for forenkling vil jeg fremheve at forskningstradisjonen synes todelt i spørsmålene knyttet til tolkningen av Platon. I all hovedsak dreier det seg om to tradisjoner som kan sammenfattes under betegnelsene ”enhetlig syn” (*unitarian view*) og ”utviklingssyn” (*developmental view*).⁸ Det dreier seg altså om et enhetlig og et utviklingsfundert tolkningsutgangspunkt hvor begge tradisjonene også har problemer forbundet med dem i samme grad som dogmatismen gjør seg gjeldende.

Den enhetlige forskningstradisjonen søker en enhetlig forståelse av Platon hvor det sentrale er nettopp sammenhengen mellom dialogenes forskjellige uttrykk og et enhetlig syn av Platons filosofi. Forskjellene i dialogene forklares på litterært grunnlag og sees også som et uttrykk for en belysning av det samme problem fra en ny side.⁹ Så er det også et spørsmål hvorfor Platon skrev i dialogform og ikke i avhandlingsform. En avhandlingsform fremstiller på en oversiktlig måte argumenter og synspunkter. Den utviklingsorienterte forskningstradisjonen er opptatt av å se dialogene som forskjellige uttrykk for Platons filosofi og hvor det avgjørende er nettopp å kartlegge utviklingen hos Platon. Forskjellene mellom dialogene representerer forskjellige stadier i Platons filosofiske utvikling. I så måte er dialogformen betydningsfull idet den åpner for tolknings- og forståelsesperspektiver. Det er

⁴ Kraut, *Introduction to the study of Plato*, s. 27. “Since Socrates is above all someone who enters into dialogue with others, and not a propounder of systematic doctrine, the dialogue form is the perfect medium for the expression of his life and thought.”

⁵ Jf. loc.cit.

⁶ Lane (2006), “Socrates and Plato: an introduction” i Rowe/Schofield (ed.) (2006), *The Cambridge History of Greek and Roman Political Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 155. “To introduce Plato and Socrates is to introduce the problem of the relation between them.”

⁷ Jf. Platon, *Forsvarstalen* 34a og 38c, *Faidon* 59b. Jf. Lane, n. 1 loc. cit.

⁸ Jf. Kahn (1996), *Plato and the Socratic Dialogue: The philosophical use of a literary form*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 38. Se forøvrig Lane, op.cit., s. 156.

⁹ Jf. Kahn, loc.cit.

også problemer forbundet med begge forskningstradisjonene. Som Lane fremhever, ligger faren i på den ene siden å anta at Platon aldri sier i mot seg selv eller fremmer motstridende argumenter, mens det på den andre siden finnes mange motsetninger og stridigheter knyttet til hvilke intellektuelle bevegelser Platon gjør og i hvilken dialog denne bevegelsen kommer til syne.¹⁰ Noen av de sentrale navnene ved disse to tradisjonene er på den ene siden Schleiermacher, Shorey, Jaeger og Friedländer, mens vi på den andre siden finner sentrale forskere som Hermann, Guthrie og Vlastos.¹¹

Det knytter seg også videre problemer til Platon og dialogen som fremstillingsform. For hvordan skal dialogen leses? Skal den leses som en helhet eller som del av de samlede verker? Er det Platon som uttrykker sin tanke gjennom dialogen eller ligger forfatterens mening skjult bak den konkrete tekst? Også her er synspunktene og argumentene forskjellige. Kahn på sin side, fremhever uttrykkelig at dialogene ikke kan tas til inntekt som direkte uttalelser fra forfatteren. En slik tolkning er, i følge Kahn, "gjennomsiktighetens bedrag" og tar ikke i betraktning den litterære tekstens "dogmatiske ugjennomsiktighet."¹² Dette tolkningsutgangspunktet forutsetter altså en samlet betraktning av Platons litterære verk som uttrykk for hans filosofi og at denne filosofien ikke kan uttrykkes i læresetning. Men hva så med antagelsen om at Platon faktisk også uttrykker seg gjennom dialogenes hovedpersoner? Utelukker det en fruktbar tilnærming til Platon? Slik Kraut ser det, er påstanden om at dialogens manifesterte og uttalte mening må settes til side for å se bakenfor etter det som er skjult ikke særlig fruktbar ettersom den gir lite som kan tjene som bevis i en undersøkelse.¹³ For Kraut er utgangspunktet antakelsen om at Platon bruker hoveddeltakerne i samtalen som talerør for sine egne meninger: "Dette metodologiske prinsippet er ikke en a priori antagelse om hvordan Platon må leses, men er heller en heldig arbeidshypotese foranlediget av en intelligent lesning av teksten og bekreftet av dens fruktbarhet."¹⁴

Det er ikke Platon som fører ordet i dialogene, men Platon som skriver dem. Cooper fremhever i denne sammenhengen det selvstendige tenkningsaspektet ved dialogformen og at Platon står foran dialogen på samme måte som leseren gjør når han fremsetter for leseren så vel som for seg selv problemer, teorier og påstander som derfor også utgjør utgangspunktet

¹⁰ Jf. Lane, *Socrates and Plato: an introduction*, s. 156.

¹¹ Jf. Kahn, *Plato and the socratic Dialogue*, s. 38.

¹² Jf. Ibid., s. 41f. "To suppose that one can treat these dialogues as a direct statement of the author's opinion is what I call the fallacy of transparency, the failure to take account of the doctrinal opacity of these literary texts."

¹³ Jf. Kraut, *Introduction to the study of Plato*, s. 28.

¹⁴ Ibid., s. 29. "This methodological principle is not an a priori assumption about how Plato must be read, but is rather a successful working hypothesis suggested by an intelligent reading of the text and confirmed by its fruitfulness."

for egen refleksjon og tenkning.¹⁵ Cooper understreker at å lese Platons dialoger i samme ånd som de er skrevet er en avskrekkende og sammensatt oppgave: ”Det er i hele det skriftlige verk at forfatteren taler til oss, og ikke gjennom samtalens forskjellige deltakere og deres kommentarer.”¹⁶ Det umuliggjør ikke tolkning og utforskning av sentrale og substansielle emner knyttet til Platon hos Cooper, men forutsetter altså en åpen tilnærming til Platon som ”[...] søker å utvide og fordype vår egen forståelse etter hvert som vi undersøker hans tekster, og oss selv gjennom dem.”¹⁷

En åpen undersøkelse som ikke forventer et fastlagt system av filosofiske dogmer og som fremhever behovet for selvstendig refleksjon gir rom for å se dialogen som helhet og følgelig også ta i betraktning dens dramatiske og litterære kvalitet så vel som de filosofiske aspektene. Friedländer er i så måte et sentralt navn i denne sammenheng. Friedländer fremhever særlig at Platon ikke tillater tilfeldige elementer i sine verker, og at følgelig det litterære verkets formale sider må sees i sammenheng med dets innhold slik at de estetiske sidene ved dialogen også blir en virkende kraft.¹⁸ Friedländers sterke vektlegging av de kunstneriske aspektene ved dialogen som litterært verk åpner også opp for tolkningsperspektiver. For Friedländer er den intellektuelle form som dialektikken representerer også en dramatisk- kunstnerisk form hvor dialogen på en særskilt måte bringer til konkret uttrykk spenningene i de motstridende elementer.¹⁹

Dette er en formidlingsoppgave i hermeneutisk tolknings- og forståelsestradisjon. I så måte baserer og støtter min lesning av Platon seg i stor grad på sekundær kildelitteratur. Den historisk- filosofiske kommentatorlitteraturen er overveldende. Så har jeg også basert meg på et utvalg av disse i den grad de berører sider ved Platons musikkforståelse. Fremtredende navn i denne sammenheng er foruten Friedländer og Guthrie også Jaeger, Stenzel og Nettleship. Abert, Koller, Lohmann, Wegner, West, Neubecker og videre Murray, A. Barker og Anderson med deres kjennskap både til klassisk- filologiske forskningstradisjon så vel som kulturhistoriske sider ved antikkens musikkforståelse står også som viktige holdepunkter i så måte. Når det gjelder Platons musikkforståelse har også den musikkestetiske fagdiskurs i senere tider kommet på banen med behandlinger av Platon. Det gjelder i særlig stor grad Vetter, Richter, Riethmüller, Raptis og sist men ikke minst Sundberg.

¹⁵ Jf. Cooper (1997), ”Introduction” i Cooper (ed.), *Plato: Complete Works*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, s. xxii.

¹⁶ Jf. Ibid., s. xxiii. ”It is in the entire writing that the author speaks to us, not in the remarks made by individual speakers.”

¹⁷ Ibid., s. xxv. “[...] to expand and deepen our own understanding as we interrogate his texts, and ourselves through them.”

¹⁸ Jf. Friedländer (1969), *Plato: an introduction*, Princeton: Princeton University Press, s. 158.

¹⁹ Jf. Ibid., s. 166f.

Problemene knyttet til Platons fremstillingsform er også av relevans i tilknytning til hans musikkforståelse. Hvordan jeg kan tilnærme meg den er avhengig av hvordan jeg forholder meg til problemene som antydnet ovenfor. Min behandling av Platon begrenser seg til deler av to av hans dialoger, henholdsvis *Staten* og *Lovene*. I disse to verkene utvikler Platon en musikkforståelse som ser *mousiké* innenfor rammene av *paideia* og hvor det dreier seg om en behandling av musikkens fenomen i relasjon til oppdragelsen og menneskets dannelses- og erkjennelsesvei. Mitt holdepunkt i tilnærmingen til Platons musikkforståelse er i så måte en tekstnær lesning og behandling. Det fruktbare i denne sammenheng er mulighetene for en grundig belysning av aspektene som utvikles i dialogene og som nettopp er av betydning for emnebehandlingen som helhet. Det gir samtidig en betydelig innsnevring av problemfeltet. Et slikt utgangspunkt kan da heller ikke ta Platons samtlige dialoger i betraktning og støtter seg til den konkrete teksten som uttrykk for Platons tenkning. En innvending vil kunne være at det umuliggjør en enhetlig behandling av Platons musikkforståelse. Men det er da heller ikke intensjonen med denne oppgaven. Jeg søker ingen komplett fremlegging av Platons musikkforståelse og en systematisering av Platons musikkbegrep. Jeg vil med Gadamer fremheve at "[...] Platon var ingen platoniker."²⁰ Som jeg vil komme nærmere inn på under lesningen og behandlingen av Platons musikkforståelse i *Staten* er det en spenning som knytter seg til den store verdien *mousiké* tillegges av Platon i oppdragelsen og dannelsen av mennesket og den faren *mousiké* som *mimesis* utgjør i Platons idealstat. Det gjelder også dialogen som fremstillingsform. Det er, som Melberg fremhever, et forvirrende paradoks, som aldri artikuleres konseptuelt, at Platons argumenter mot *mimesis* er i seg selv mimetiske: "Platon gjør en poetisk avvisning av poesien – det er poeten Platon som avviser poetene."²¹ Så er denne spenningen også present i en tekstnær lesning av Platon og den setter spørsmålstegn ved om Platons musikkforståelse kan systematiseres i læresetning. Hovedsiktemålet er å se på aspektene som knytter seg til Platons musikkforståelse i oppdragelses- og dannelseskontekst og problemene som knytter seg til denne slik det kommer til uttrykk i henholdsvis andre, tredje og tiende bok av *Staten* samt andre og syvende bok av *Lovene*. I *Staten* er det musikkens sjeleformende evne som står i sentrum mens *Lovene* er det verk hvor Platons tanker om "[...] et menneskeliv avgjørende bestemt av det musiske kommer rikest til uttrykk."²²

²⁰ Gadamer, "Selbstdarstellung" i *Gesammelte Werke* vol. 2, s. 508. Sitert etter Melberg (1995), *Theories of Mimesis*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 13. "[...] dass Plato kein Platoniker war [...]"

²¹ Melberg, *Theories of Mimesis*, s. 12. "Plato makes a poetic rejection of poetry – it is the poet Plato who rejects the poets."

²² Sundberg (2000), *Musikkenkningen historie vol. I: Antikken*, Oslo: Solum Forlag, s. 37.

Platons musikkforståelse er innholdsrik og knytter an til en rekke tilværelsesaspekter. Ved å behandle *Staten* og *Lovene* har jeg begrenset meg til å se på deler av denne musikkforståelsen slik den kommer til uttrykk innenfor en samfunns- og oppdragelsesfilosofisk ramme. Det utelukker derfor en inngående behandling av problemene og sidene ved Platon som knytter an til pythagoreisk åndstradisjon og *harmonia*-tenkningen. Det betyr ikke at disse sidene ved Platons musikkforståelse er mindre interessante. Begrensningen er gjort med hensyn til det rammeomfang som er satt ved denne oppgaven og for å kunne gi en grundig behandling av det valgte emnefeltet.

Denne oppgavens sentrering rundt musikk som dannelses- og erkjennelsesvei hos Platon knytter til seg særlig to sentrale begrep ved antikkens musikk- og kunstforståelse, nemlig *ethos* og *mimesis*. For bak tankene omkring musikkens virkelighet og formende kraft ligger problemene relatert til menneskets karakter som formbar størrelse og musikk som *mimesis* av *ethos*. I dette problemfeltet ligger også utgangspunktet for en tolkning og forståelse av relasjonen *mousiké* og *paideia* hos Platon. Hva er det som gjør *mousiké* til et fruktbart og grunnleggende innhold i oppdragelsen og videre som dannende kvalitet for menneskelivet i det hele hos Platon? Hvordan kan *mousiké* fremme innsikt på menneskets vei mot erkjennelse?

Det første kapittelet, "*Mousiké techné og paideia*", er et innledende kapittel hvor jeg søker å sette oppgaven i en kulturhistorisk kontekst. Sentralt for dette kapittelet er behandlingen av det vide *mousiké*-begrep og *paideia* i antikken og sammenstillingen Platon og *mousiké*. Som jeg forsøker å vise til, er *mousiké* i antikkens kontekst og i relasjon til *paideia* på ingen måte et enkelt begrep i tolkningsøyemed. Det dreier seg om et musikkbegrep som er sterkt rotfestet i den mytiske bevissthet og hvor den oppdragende og dannende verdien av begrepet er nært bundet sammen med forløpsaspektet og de musiske kunsters fellesskapsform. En nærmere belysning av disse aspektene er av betydning for en tilnærming til Platons musikkforståelse. Platon forutsetter kjennskap til tradisjonen. Samtidig er Platon og *mousiké* en sammenstilling som også går ut over den tradisjonelle forstand. Jeg ser på deler av Platons litterære verk hvor *mousiké* fremkommer i behandlingen og argumenterer for at det ikke er mulig å gi et generelt bilde av Platon og *mousiké*. I tillegg gir jeg en generell behandling av *ethos* og *mimesis* i antikkens kontekst med henblikk på Platons tilknytning til tradisjonen og hans særegne stilling. Så er også utgangspunktet satt for en nærlesning av *Staten* og *Lovene* som to sentrale dialoger hvor Platon formulerer rike tanker om musikkens betydning for mennesket.

I andre kapittel, "Dialogen *Staten*: musiske erkjennelseperspektiver", foretar jeg en nærlesning og behandling av andre, tredje og tiende bok i *Staten*, og de problemer som knytter seg til Platons musikkforståelse slik den kommer til uttrykk i dialogen. I *Staten* fremkommer *mousiké* i en spenningsfylt relasjon til *mimesis*. Under et praktisk pedagogisk synspunkt er *mousiké* grunnleggende for menneskets dannelses- og erkjennelsesvei. I erkjennelsesteoretisk henseende må det settes spørsmålstegn ved denne verdien. Jeg søker ingen løsning på denne spenningsfylte relasjonen. Mitt henliggende er å belyse de sentrale sidene ved Platons musikkforståelse knyttet til *mousiké* og dens rolle i det målrettede oppdragelsesprogram hos Platon. Platons behandling av *mousiké* og *paideia* i *Staten* fremkommer for den moderne betraktning både som streng og konservativ. Avgjørende i oppdragelseshenseende er *mousiké* og dens sjelelige virkekraft og problemene knyttet til *mousiké* som *mimesis* av *ethos*. Jeg søker å fremheve at Platons strengheten ikke er utgangspunktet for Platons musikkforståelse, men et resultat av den.

Tredje kapittel, "Dialogen *Lovene*: musiske dannelsesperspektiver", er en nærlesning og behandling av andre og syvende bok i *Lovene*. I *Lovene* utvides de musiske perspektivene betraktelig. *Mousiké* inngår av betydning for menneskelivet som helhet, stadig under et sjeleformende synspunkt, men altså retningsangivende for mennesket i alle faser av dets tilværelse. Så er også *mimesis* og *ethos* betydelige begreper i denne sammenhengen. Som jeg forsøker å vise til er Platons musikkforståelse i *Lovene* både etisk og estetisk fundert i det musikalske fenomens virkelighet. Opplevelsen og erfaringen av *mousiké* gjennom *choreia* er sentralt for denne forståelsen hos Platon. Så er også *mousiké* i nær relasjon til *paidiá* hos Platon i aller høyeste grad en fellesskapsform med betydelig plass i den kultiske sfæren. Her understreker jeg betydningen av dette aspektet i tilknytning til en tolkning av Platons musikkforståelse i *Lovene*.

I lesningen og behandlingen av *Staten* og *Lovene* ligger det et grunnlag for en tolkning og forståelse av grunnleggende sider ved Platons musikkforståelse knyttet til musikken og dens betydning for mennesket. *Mousiké* hos Platon utgjør en stor verdi og mulighet samtidig som det er et alvorlig ansvar forbundet med den. Med denne oppgaven søker jeg å fremheve dette forholdet snarere enn å bli stående ved et av disse aspektene. Her ligger det også en mulighet for å se betydningen av Platons musikkforståelse.

FØRSTE KAPITTEL

MOUSIKÉ TECHNÉ OG PAIDEIA

Musikk er ikkje tonar
men mennesket: når det fyller
tomrommet med sitt nærvær
Stein Versto²³

1.1 DET VIDE MOUSIKÉ-BEGREP

Den som vil hensette seg til de gamle grekerne musikalske tanke må være villig til å strebe etter enheten i den greske musikkforståelsen. For i tilknytningen til antikkens musikkforståelse dreier det seg om "[...] å sette musikken inn i den større sammenheng hvor den for grekeren hørte hjemme."²⁴ Denne form for helhetsbetraktning er vesentlig allerede i møte med det greske begrep *mousiké techné*, et begrep som i antikkens kontekst favner videre enn det moderne begrep musikk.

Mousiké innehar et stort betydningsfelt. Begrepet synes å omfatte enhver kategori av virksomhet som står under musenes virkefelt og betegner i det hele kunst og åndsdannelse.²⁵ I den bredeste og allmenne klassisk-kunstneriske betydning uttrykker *mousiké* en kompleks neksus mellom den poetiske tale, instrumentale musikk og sang samt den koordinerte bevegelseskunst; tre områder som i dag er atskilte i de respektive kunstområdene poesi, musikk og dans. Men for grekerne representerer disse kunstformene et samlet uttrykk for *mousiké*. Det vide musiske begrep hos grekerne er betydningsfullt i tilknytning til en rekke vesentlige livsområder ved antikkens kultur – filosofi, oppdragelse, politikk, etikk og religion for å nevne noen.²⁶ Som West også uttrykker det i innledningen til sin behandling av

²³ Versto (1995), "II Kven tenkjer bileta" fra *Innfalda tid. Minne: dikt*, Oslo: Samlaget, s. 24.

²⁴ Sundberg, *Musikktenkningens Historie I*, s.10.

²⁵ Jf. Raptis (2007), *Den Logos willkommen heißen*, Frankfurt am Main: Peter Lang, s. 57.

²⁶ Jf. Murray and Wilson (ed.) (2004), *Music and the Muses: The Culture of Mousikē in the Classical Athenian City*, Cambridge: Cambridge University Press. Denne samlingen av artikler knyttet til *mousikē* i den klassiske athenske bystat gir både en grunnleggende innføring og samtidig også en innovativ behandling av det vide *mousiké*-begrep satt i relasjon til vesentlige livsområder i antikken. Den utgjør et viktig grunnlag og sentral

mousiké og dens rolle i det greske liv, var den greske kultur gjennomtrengt av musikk.²⁷ *Mousiké* i sin nære tilknytning til oppdragelsen og i videre forstand til dannelsen i antikkens kontekst utgjør en meget sentral del av et vesentlig menneskelig livsområde hos grekeren – *paideia*. Jeg vil i det følgende se nærmere på det vide *mousiké*-begrep og i denne behandlingen forsøke å gi et generelt bilde av begrepet i antikkens kontekst. Hva gir *mousiké* en plass i *paideia*? Hva betegner *mousiké techné* og hva utgjør innholdet for grekernes forståelse av det musiske?

En nærmere belysning og drøfting av dette begrepet vil også kunne vise seg å være et fruktbart utgangspunkt i tilnærmelsen til Platons musikkforståelse. For Platon utvider også *mousiké* og dets betydningsfelt til å gå utover den tradisjonelle samlebetegnelsen i antikken for ordets, tonens og bevegelsens kunst. Det interessante og samtidig problematiske i tilknytning til lesningen av Platons dialoger og tolkningen av hans musikkforståelse er at Platon benytter seg av et innholdsrikt musikkbegrep som han også forutsetter kjennskap til. Det er et problematisk aspekt for tolkningen av Platons musikkforståelse slik den formidles i dialogene men gjør samtidig lesningen spennende. *Mousiké* hos Platon er ingen statisk betegnelse og lar seg heller ikke fastsettes som lære eller teori. Platon og *mousiké* er en sammensatt og dynamisk sammenstilling og hos Platon er utsagn om *mousiké* sammenvevd i behandlingen av et mangfold av tilværelsesaspekter. I tilfellet Platon er det tale om et sammensatt *mousiké*-begrep som spiller en betydelig rolle for Platons oppdragelses- og dannelsesstenkning og som på forskjellig vis og i forskjellig grad inngår som vesentlig bestanddel i hans dialoger.

bakgrunn for min behandling av emnet. For emner og aspekter som ikke tas opp til behandling i denne sammenhengen henvises det videre til nevnte verk.

²⁷ Jf. West (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford: Clarendon Press, s. 1.

1.1.1 *Mousiké techné* – musene og deres kunst

Den første litterære anvendelsen og omtalen av *mousiké* er kjent fra Pindars første olympiske ode fra ca. år 476 f.Kr., men tilkallelsen av musene som denne kunstens beskyttere og guddommelige instans er allerede kjent fra arkaisk tid gjennom de dikteriske verk som knytter seg til Homer og Hesiod.²⁸

Mousiké sees gjerne som en adjektivavledning av *mousai* som er en flertallsbetegnelse for musene. Når det gjelder denne avledningen av *mousai* til *mousiké* er etymologien noe usikker²⁹, men det er i alle fall berettiget å fremheve, som Koller viser til, at i grekernes tilfelle ble all rasjonell og lærbar handling nærmere bestemt av et adjektiv med endelsen *-iké* og at det er tale om en videreutvikling og begrepsmessig krystallisasjon av allerede bestående livsområder.³⁰ Når det gjelder *techné* vil jeg fremheve at det for grekerne er tale om en lærbar handling eller kunnen. Det dreier seg om en spesiell form for kunnskap i sammenheng med en skapende og formende prosess. Som Schadewaldt sier, er det ”en form for fagkunnskap, alltid med henblikk på at noe oppstår eller blir fullbrakt [...]”³¹ Begrepet videreformidles i den latinske betegnelse *ars*.³² *Mousiké techné* oversettes med ”musenes kunst” og i denne betegnelsen ligger også de tolkningsmessige utfordringene for en nærmere forståelse og tilnærming til *mousiké*. Som Sundberg fremhever, ligger selve grunntonen i antikkens forestilling og pregning av det musiske i den mytiske bevissthet om musene og deres kunst som felles vesenskjerne for de musiske kunster.³³ Men hvem var musene og hva var deres kunst?

I sin grunnleggende behandling *Die Musen und der göttliche Ursprung des singens und Sagens* (1956), påpeker Otto at det i musenes tilfelle er tale om de eneste greske guddommene hvis navn lever videre i det europeiske språk og fremhever at grekernes forståelse av musene og deres betydning for det musiske også er særegen ved den greske åndsart og således et

²⁸ Jf. Riethmüller (1985), ”Stationen des Begriffs Musik“ i Bernds/Custodis/Hentschel (Hrsgb.) (2007), *Albrecht Riethmüller: Annäherungen an Musik – Studien und Essays*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, s. 41.

²⁹ Jf. Ibid., loc.cit., n. 91. Se også Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 57 og Sundberg, *Musikkenntnisingens historie I*, s. 12.

³⁰ Jf. Koller (1963), *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Bern/München: Francke Verlag, s. 8.

³¹ Schadewaldt (1978), *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen: Tübinger Vorlesungen Band I, Die Vorsokratiker und ihre Voraussetzungen*. Frankfurt: Suhrkamp, s. 171. ”Mann kann sagen, es ist eine Art Fachwissen, immer in Hinblick darauf, dass etwas dann irgendwie entsteht, vollzogen wird [...]“ Se videre Richter (1961), *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*, Berlin: Akademie Verlag, s. 27f. og Snell (2000), *Die Entdeckung des Geistes: Studien zur Entstehung des Europäischen Denkens bei den Griechen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, s.174f.

³² Jf. Richter, *Zur Wissenschaftslehre von der Musik*, s. 8.

³³ Jf. Sundberg, *Musikkenntnisingens Historie I*, s.11.

særegent gresk fenomen.³⁴ Otto tolker musenes betydning i tilknytning til fragmenter som videreformidler en tapt hymne av Pindar.³⁵ Fragmentet beskriver musenes tilblivelse: Etter at Zeus hadde skapt verden beundret gudene skaperverket. Da spurte Zeus om ikke det manglet noe. Gudene svarte det manglet en tilværelsens stemme som kunne utsi skaperverkets storhet og skjønnhet i ord og toner. Så var det altså et behov for nye guddommelige vesener. Og slik oppstod musene.³⁶ Følgelig tolker Otto først og fremst musene som formidlende guddommer hvor deres funksjon nettopp er å kunne utsi tilværelsens skjønnhet: "[...] til dette er musene oppstått, det er betydningen av deres guddommelige tilværelse."³⁷ Otto fremhever det musiske som tilværelsens guddommelige stemme hvor mennesket kan erkjenne tilværelsens dypere grunner og hvor også det rent musikalske spiller en vesentlig rolle.³⁸ Ottos tolkning er også i samsvar med Snell som understreker at diktningens betydning for verden ikke kan uttrykkes mer inntryksfullt enn på den måte Pindar uttrykker det: "[...] all skjønnhet er ufullkommen, hvis ingen er der for å prise den."³⁹ I den mytiske forestillingen omkring musene er det dypest sett tale om en guddommelig bestemmelse av de musiske kunstene. Denne bestemmelsen vektlegger da særlig det formidlende aspektet ved musenes aktivitet. Som Sundberg også fremhever, dreier det seg nettopp om en vesensmessig orientert bestemmelse – "[...] mer orientert i retning av spørsmålet om hvordan kunstarten dypere forstått kommer i stand, hvilke krefter som manifesterer seg gjennom den og i bunn og grunn kvalifiserer den."⁴⁰

Som tidligere nevnt ovenfor finnes det en rekke påkallelser av musene og deres formidlende evner blant de antikke poetene og de overleverte verk eller fragmenter som knytter seg til deres navn, deriblant Homer og Hesiod. Hos Homer assosieres musene først og fremst med diktning og sang, og det er tale om både syngende og dansende søstre som gleder

³⁴ Jf. Otto (1956), *Die Musen und des göttlichen Ursprung des Singens und Sagens*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, s. 23 og s. 25. Se også Wegner (1949), *Das Musikleben der Griechen*, Berlin: Gruyter, s. 27, Koller, *Musik und Dichtung*, s. 9 og Willamowitz (1959), *Platon – Sein Leben und Seine Werke*, Berlin: Widmannsche Verlagsbuchhandlung, s. 116.

³⁵ Choricus [Gaz. 13,1]/Aristides [2, 142 Dind. = fr. 31]. Jf. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, s. 87 og Otto, op.cit. s. 28.

³⁶ Jf. Otto, loc.cit.

³⁷ Otto, *Die Musen*, s. 28. "Die Dinge und ihre Herrlichkeit müssen ausgesagt werden, das ist die Erfüllung ihres Seins. Und dazu ist keiner der Götter berufen, unter die Zeus Seinsreiche ausgeteilt hat, die also selbst in das Schöpfungswerk eingeschlossen sind. Sie sind ja auch in schweigender Ergriffenheit befangen und können den Höchsten nur bitten, dem Wunder der Welt eine Stimme zu erwecken, die es künden und rühmen kann. Das also ist es, wozu die Musen erschienen sind, dies die Bedeutung ihres göttlichen seins. Sie sind Göttinnen im vollen Sinn des Wortes.

³⁸ Jf. Otto, *Die Musen*, s. 83ff.

³⁹ Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, s. 87. "Was die Dichtung für die Welt bedeutet, konnte Pindar nicht eindrucksvoller sagen: am Tag da sich die Welt vollendet stellt er fest: alle Schönheit ist unvollkommen, wenn niemand da ist, sie zu preisen."

⁴⁰ Sundberg, *Musikketknings historie I*, s. 11.

gudene ved deres sang og dans (*Illiaden*). Samtidig står også musen frem som en formidrende guddom som gjennom påkallelse gir dikteren evnen til å synge sine vers om både det menneskelige og guddommelige liv (*Odyseen*). Slik er det også hos Hesiod, som først gjennom musenes velsignelse kunne plukke opp sin dikterstav (*Theogonien* 22-33). Som tilværelsens stemme er musene, så i følge Murray, selve ”inspirasjonens inkarnasjon” og det er nettopp det individuelle og varierende forholdet mellom musene og dikternes påkallelse av dem som har gitt musene deres historiske elastisitet og sikret dem deres overlevelse gjennom historien.⁴¹ Hos Hesiod er musene de guddommene som gjennom sin sang i unison stemme formidler det som er, det som skal bli og det som alltid har vært (*Theogonien* 36-40). Hesiod er også den dikter som har gitt navn til de ni musene, en navngiving som også er blitt stående for ettertiden.⁴² West ser i denne navngivingen et særegent trekk ved Hesiods diktning, hvor guddommenes navn tillegges en særlig mening knyttet opp mot deres virke, hvilket også etablere et nært og betydningsfullt forhold mellom navn og objekt.⁴³ Det knytter seg mange interessante problemer til musene som enhet og deres forhold til hverandre. Men musenes individualitet og deres personifisering av for eksempel historie, astronomi osv. er et senere fenomen som ikke kan knyttes direkte opp imot deres opprinnelige betydning.⁴⁴ Jeg vil med Murray si at det i de tidligste belegg for musene ikke dreier seg om individuelle muser med deres tilhørende egenskaper, men snarere om et fellesskap, et enhetlig kor eller ”likesinnede søstre.”⁴⁵ Som enhetlig kor opptrer musene under ledelse av *Apollon Musagetes*. Men musene var ikke bare poesens levende guddommer. De var også mer enn det. Det er som Curtius understreker:

For den antikke betraktning er de ikke bare tilordnet diktningen, men alle høyere former for åndsliv. Å leve med musene er å leve humanistisk, slik Cicero uttrykker det (cum Musis, id est, cum humanitate et doctrina; Tusc. V 23,66). For oss er musene skjematisk skikkelser fra en forlengst forsvunnet tradisjon. Men en gang var de livsmakter.⁴⁶

⁴¹ Jf. Murray (2002), “Plato’s Muses: The Goddesses that Endure” i Fowler and Spentzou (ed.), *Cultivating the Muse: Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*, Oxford: Oxford University Press, s. 38. “Not only are they mythological figures; as the embodiment of inspiration they can take any form the poet wishes.”

⁴² Jf. West (ed.) (1988), *Hesiod: Theogony and Works and Days*, Oxford: Oxford university Press, s. 64. Klio, Euterpe, Thaleia, Melpomene, Terpsichore, Erato, Polyhymnia, Urania og Kalliope. For oversettelse se loc.cit.

⁴³ Jf. West, op.cit., s. xviii. Se videre Schadewaldt, *Die Anfänge der Philosophie*, s. 94.

⁴⁴ Jf. ibid., op.cit., s. 64.

⁴⁵ Jf. Murray (2004), “The muses and their Arts” i Murray & Wilson (ed.), *Music and the Muses: the culture of 'mousikē' in the classical Athenian city*, 365-390, New York: Oxford University Press, s. 367. Se videre Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, s. 12f., Otto, *Die Musen*, s. 24f., Koller, *Musik und Dichtung*, s. 25,43f. og Sundberg, *Pythagoras og de tonende tall*, s. 13.

⁴⁶ Curtius (1969), *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke Verlag, s. 235. ”Für die antike Anschauung sind sie nicht nur der Dichtung zugeordnet, sondern allen höheren Formen des Geisteslebens.

Curtius gir en gjennomgående behandling av den europeiske litteraturens forhold til musene som inspirasjonskilde. Som det ovenfor anførte sitatet også fremhever er det i tilfellet musene i antikkens kontekst tale om en kulturhorisont fjern fra vår egen. Det sentrale spørsmål i tolkningsøyemed er følgelig hvordan en moderne betraktning kan tilnærme seg musene som livsmakter i antikkens virkelighets- og kunstforståelse. Da er det av betydning å se videre på hva musene og deres kunst innebærer. Som Murray også påpeker i samsvar med, og i tilknytning til, Curtius' behandling har den historiske tendens i behandlingen av musene vært å neglisjere de forskjellige aspektene som knytter seg til musene og deres kunst og med det samtidig unngå en dypere studie av musenes betydning som beskyttere av det åndelige liv og deres rolle i den greske kultur. En slik studie, i følge Murray, vil ikke bare bidra til en større forståelse av hva musene uttrykker men vil også si oss noe om de forskjellige kunstene, deres tilblivelse og endring gjennom tidene. Da er det også tydelig at hvis "[...] *mousikē* skal forstås som den sfære som konstitueres av musene, er det klart at en overveielse av hva disse kunstene kan være, er avgjørende for vår forståelse av *mousikē* og dens betydning i den greske kultur."⁴⁷

I tilfellet musenes kunst er det, slik Koller fremhever i sin filologiske tilnærmelse til emnet, særlig tale om det inngående forhold mellom ordet (*logos*) i poesien og dets musikalske uttrykk gjennom instrumental ledsagelse, sang og dansebevegelse. For Koller dreier det seg om musikkens "formende kraft i diktningen" hvor selve grunnlaget for musenes kunst tolkes som "ordet i sin rytmiske og musikalske struktur."⁴⁸ Slik forstått synes *mousiké* først og fremst å være diktningens musikalske uttrykk gjennom et inngående slektskap mellom ord (*logos*), harmoni (*harmonia*) og rytme (*rythmos*). Det knytter seg følgelig også et teknisk aspekt til det vide *mousiké* begrep, idet dets betydning realiseres i en poetisk musikalsk fremførelse. Koller vektlegger også de mytisk religiøse sidene ved emnet i sin tolkning av musene i forbindelse med diktningen i antikken og fremhever da særlig musenes interaksjon med mennesket. Koller ser denne som en art musisk entusiasme hvor musene kunne ta bolig i et menneske og hvor denne interaksjonen dypest sett vitner om "diktningen og musikkens guddommelige opprinnelse."⁴⁹ Det greske ord som ligger til grunn for denne

Mit den Musen leben, heißt humanistisch leben, wie Cicero es ausdrückt (*cum Musis, id est, cum humanitate et doctrina; Tusc. V 23,66*). Für uns sind die Musen schemenhafte Gestalten einer längst überlebten Tradition. Aber sie waren einst Lebensmächte.“

⁴⁷ Murray, *The Muses and their Arts*, s. 365. "Above all, if *mousikē* is to be understood as the realm that is constituted by the Muses arts, then clearly a consideration of what those arts might be is crucial to our understanding of the meaning of *mousikē* in Greek culture."

⁴⁸ Jf. Koller, *Musik und Dichtung*, s. 11. "Grundlage der Musenkunst war immer das Wort in seiner rhythmischen und musikalischen Struktur."

⁴⁹ Jf. Koller, op. cit., s. 33.

forestillingen er *enthousiasmos* som i bred forstand kan sees som ekvivalent til det latinske begrep *inspiratio* hvor fra også det moderne begrep inspirasjon har sitt utspring. De tekniske aspektene ved *mousiké* skal ikke undervurderes, men saksforholdet er sammensatt ettersom det i tilknytning til *mousiké* i antikkens kontekst altså ikke dreier seg kun om det tekniske ved kunsten. Curtius fremhever det som i det følgende:

De greske ordene for diktning og dikter har en teknisk, ikke en metafysisk eller religiøs betydning. Samtidig har intet annet folk fornemmet det guddommelige ved diktningen slik som grekerne. Men dette guddommelige elementet – nettopp fordi det er guddommelig – er en væren utenfor og over mennesket, som trenger inn i det og oppfyller det som muse, som gud, som guddommelig innbilning. Diktningen mottar ikke dens metafysiske verdighet fra dikteren subjektivitet, men fra en overmenneskelig instans.⁵⁰

Musene er altså formidlende guddommer, i nær relasjon til mennesket, og deres gaver synes først og fremst å være sang, musikk og ordnet bevegelse. Og det dreier seg i antikkens tilfelle om sang og musikk satt inn i en større sammenheng, overalt til stede i den greske livsvirkelighet og en del av alle dens livsområder. Et av de sentrale livsområdene som fundament for *mousiké*, er *paideia*.

I den greske oppdragelsestradisjonen og dannelsesstenkningen innehar *mousiké* en meget sentral rolle. Den greske kultur og oppdragelse har fra gammelt av alltid hatt et åndelig intellektuelt og kunstnerisk innhold representert ved *mousiké*, i følge Marrou. Denne betydningen uttrykte da også hos Platon hele det musiske området hos musene i form av musikalsk dikterisk oppdragelse men fikk senere også et mer konkret innhold i retning av ren vokal- og instrumentalmusikk.⁵¹ For å kunne forstå den nære tilknytningen *mousiké/paideia* i antikkens kontekst og den formende kraft som grekerne tilla *mousiké* er det avgjørende å betrakte erindringsperspektivene og fremførelsesaspektene ved *mousiké*. Som tidligere nevnt står musene som sentrale og ektefødte greske guddommer i antikkens religionshistorie. Så står de også i mytologisk henseende, som døtre av Zeus og Mnemosyne, i nær tilknytning til visdom og erindring. Som Havelock viser til i denne sammenheng, er den overordnede oppgave for dikteren av den episke diktningen ikke bare uttrykt i en frembringelses- eller

⁵⁰ Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, s. 156. "Die griechischen Wörter für Dichtung und Dichter haben eine technologische, nicht eine metaphysische oder gar religiöse Bedeutung. Dabei hat kein Volk stärker als das griechische das Göttliche in der Dichtung empfunden. Aber dies göttliche Element ist – eben weil göttlich – ein außer und über dem Menschen Wesendes, das als Muse, als Gott, als göttlicher Wahn in ihn einbricht und ihn erfüllt. Ihre metaphysische Würde empfängt die Dichtung nicht von der Subjektivität des Dichters, sondern von ein übermenschlichen Instanz."

⁵¹ Jf. Marrou (1957), *Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum*, Freiburg: Karl Alber, s. 67f.

skapelsesakt, men også i påminnelsen og gjenkallelsen i den skapende virksomhet som *poiesis* representerer. Havelock ser denne funksjonen i Mnemosyne, den episke diktningens beskytter som "[...] ikke bare symboliserer erindring betraktet som et mentalt fenomen, men heller den totale akt av påminnelse, gjenkallelse, og memorering, som oppnås i det episke vers."⁵² Havelocks kommentar antyder den didaktiske funksjonen i antikkens tradisjonelle forståelse av *mousiké*. Diktningens didaktiske og dannende funksjon var avhengige av fremførelsens formidlende karakter og ikke minst kvalitet. All resitasjon foregikk etter hukommelsen, eller erindringsevnen, og all overlevering av kunnskap var i den tidlige perioden av antikken knyttet til diktningens overlevering.⁵³ I den førsokratiske perioden fantes det heller ingen forståelse av filosofi og poesi som to separate områder, og deler av den førsokratiske filosofi, slik den er overlevert oss i fragmenter, ble formidlet i et poetisk uttrykk.⁵⁴ For å si det med Sundberg står musene som forløpere av tilværelsens stemme bak manifestasjoner av så vel sannhet som skjønnhet.⁵⁵ Det beskriver også noe av den vide betydning og pregning som *mousiké* innehar i antikkens kontekst.

Den didaktiske funksjonen tilknyttet antikkens *mousiké*-begrep er heller ikke ubetinget teknisk men knytter seg også til et innholdsaspekt. Som Murray påpeker, er det ikke bare erindringen musene skjenker til poetene, dvs. å formidle fortiden og bevare den for fremtiden, men også særlig evnen til å overgå det timelige ettersom "[...] erindringen gjør det mulig for poeten å se bakenfor den dødelige verden til gudenes tidløse sfære; så muliggjør musikk og sang, som er musenes gave, menneskenes kommunikasjon med det guddommelige, at de kan glemme den vanlige menneskelige erfarings begrensninger for å dvele et øyeblikk med gudene."⁵⁶

Nå er heller ikke erindringsperspektivet bundet ene og alene til en intellektuell betydning. *Mousiké* og dens oppdragende rolle er i stor grad også forbundet med fremførelsen som grunnlag for innholdets formidling og som kilde til handling. Barker understreker særlig, på bakgrunn av en analyse av Pindar, at det å huske eller erindre for grekeren ikke kun dreier seg om å bevare fortidig kunnskap eller en hendelse, men å gi det en

⁵² Havelock (1963), *Preface to Plato*, Cambridge Mass.: Belknap Press, s. 91. "Its Patron muse is indeed Mnemosyne in who is symbolized not just the memory considered as a mental phenomenon, but rather the total act of reminding, recalling, memorialising, and memorising, which is achieved in epic verse."

⁵³ Jf. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, s. 45.

⁵⁴ Jf. Most (1999), "The Poetics of early Greek Philosophy" i Long (ed.), *The Cambridge companion to Early Greek and Roman Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 336.

⁵⁵ Jf. Sundberg, *Musikkenkningen historie I*, s. 14.

⁵⁶ Murray, *The Muses and their Arts*, s. 366. "[...] Memory enables the poet to see beyond the mortal world to the timeless realm of the gods; thus music and song, which are the Muses' gifts, enable human beings to communicate with the divine, to forget the limitations of ordinary human experience and to dwell for a moment with the gods."

erindrer en sentral plass blant det som virker bestemmende på ens handling i livet.⁵⁷ En slik form for erindring er ifølge Barker en bevisst kilde til motivasjon og handlingskraft, og er latent i det enkelte mennesket idet den innebærer et gjenkjennelsesmoment: ”Så når erindringen taler gjennom musene i den dannende prosess hvor karakteren formes, er deres sentrale oppgave å styrke vår følelsesmessige tilhørighet til en privilegert gruppe av handlingsfordrende overveielser, privilegert fordi de representerer viljen og visdommen knyttet til musenes far, Zeus.”⁵⁸ Barker tolker dette aspektet som et vesentlig bilde på den betydningsfulle sammenhengen mellom *mousiké* og *paideia* og de formende kreftene som ligger i mytologiens funksjon i antikkens kontekst. Ved at mennesket tar opp i seg idealene i musenes sang, ved at det utsetter seg for sangens melodi og rytme, formes mennesket i dens bilde: ”*Mousiké* skjerper vår oppmerksomhet for idealet selv, modig og rettferdig, som vi allerede svakt gjenkjenner som vårt eget [...]”⁵⁹ Barker ser diktningen som en form for ”musikalsk erindring” idet den fremstår som et avgjørende element i musenes kunst, nærmere bestemt i deres sang. Det er også av vesentlig betydning for den greske kultur i sin helhet:

Intensiteten i Pindars følelse for denne erindringens moralske betydning, stimulert, ledet og bevart av sangen, er antakelig så unik for ham som forholdenes kompleksitet som den frembringer blant dens elementer. Men de underliggende ideer og holdninger, som mytene i seg selv, var en felles bestanddel i hans kultur. De legger grunnlaget for et vidt system av musikalsk oppdragelse, best kjent for oss fra dets manifestasjoner i det klassiske Athen, hvor det også sannsynligvis var mer verdsatt enn andre steder.⁶⁰

Erindringens moralske betydning spiller en avgjørende rolle i tolkningen av musene og deres kunst, men er nettopp også nært bundet sammen med fremførelsesaspektet ved *mousiké*. Som Huizinga fremhever i sin tolkning av de musiske kunster, fremgår det en særlig forskjell i sontringen mellom de musiske kunster forstått som poesi, musikk og dans og de plastiske kunster slik det uttrykkes i billed- og billedhoggerkunsten samt arkitekturen. De musiske

⁵⁷ Jf. Barker (1994), ”The Daughters of Memory” i *Quaderni di Musica e Storia* vol. 2: 171-190, Bologna: Il Mulino, s. 174.

⁵⁸ Jf. Ibid., s. 175. ”Then, when Memory speaks through the Muses in the educative process by which character is formed, her central task is to strengthen the our emotional attachment to a privileged group of action-guiding considerations, privileged because they are those that represent the will and wisdom of the Muses’ father, Zeus.”

⁵⁹ Jf. Ibid., s. 176. ”Μουσική sharpens our awareness of the ideal self, brave and just, which we already dimly recognize as our own [...]”

⁶⁰ Ibid., s. 179 ”The intensity of Pindar’s feeling for the moral significance of this memory, stimulated, directed and preserved by song, is probably as unique to him as is the complexity of the relations it teases out between its elements. But the underlying ideas and attitudes, like the myths themselves, were the common possession of his culture. They provide the basis for a widespread system of musical education, best known to us from its manifestations in Athens, where it was perhaps more highly valued even than elsewhere.”

kunstene skiller seg fra de plastiske, så i følge Huizinga, gjennom deres *forløpskarakter*: ”Den musiske kunst er handling og nytes på ny som handling hver gang i fremførelsen, så ofte denne gjentas.”⁶¹ Forløpsaspektet ved det musiske er essensielt ved fremførelsen, og fremførelsesaspektet ved *mousiké* er grunnleggende i tilknytning til forholdet *mousiké/paideia*. For i tråd med den antikke tradisjon, hvor *mousiké* ble tillagt en didaktisk og dannende funksjon, så var det nettopp i kraft av fremførelsen at denne verdien og rollen ble til virkelighet.⁶² Denne virkeligheten er av betydning for gresk musikkforståelse idet den søkes erkjent og uttrykt i tenkningen omkring *ethos*.

De musiske kunstene utfolder seg i tid og har en bevegelseskarakter som forløp. I det musiske forløp ligger også impuls til handling. Som Sundberg fremhever spiller bevegelsesbegrepet en fremtredende rolle i greske musikkforståelse, og er sentralt i forståelsen av både det musiske, det menneskelige sjelsliv og det kosmiske samt analogien mellom disse forskjellige områdene.⁶³ Det er da særlig analogien musikk-sjelsliv som er av betydning i tilknytning til *mousiké* og dens funksjon i *paideia*. Bevegelsesbegrepet er, som Sundberg videre fremhever, også avgjørende for den opprinnelige pregningen av *mousiké*-begrepet og ”[...] vedblir å være et sentralt motiv innenfor musikkforståelsen, ikke minst hvor det dreier seg om musikkens mulighet til å innvirke på bevegelseskraftene i sjelen – med konsekvenser for holdning og handlingsliv [...]”⁶⁴ Så er det kanskje nærliggende på bakgrunn av musens stilling som forløpere av tilværelsens stemme gjennom mennesket og som manifestasjoner av det sanne og skjønne, også å se dem som bekreftelser av det gode i den grad deres virkefelt strekker seg inn i menneskets viljes- og handlingsliv? Jeg vil i alle fall fremheve med Sundberg at når det gjelder de musiske kunster i antikkens kontekst er det tale om et fenomen som i stor grad etablerer seg i en fellesskapsform.⁶⁵ For å si det med Huizinga: ”Det musiske kunstverk lever og spirer i en atmosfære av fellesskaps glede [...]”⁶⁶ Som jeg nedenfor vil komme tilbake til er både gleden og den fellesskapsfordrende aktiviteten gjennom kordansen (*choreia*) med musene som meddansere er et vesentlig uttrykk for Platons musikkforståelse (Jf. Lovene 654a). Den musiske aktivitet som kordansen representerer, forener. Musenes billedlige betydning som ”enhetlig kor” eller ”likesinnede søstre” er ikke

⁶¹ Huizinga (1939), *Homo Ludens: Versuch einer Bestimmung de Spielelementes der Kultur*, Amsterdam: Pantheon Akademisches Verlagsanstalt, s. 267. ”Die musische Kunst ist Handlung und wird als Handlung in der Ausführung jedes Mal von neuem genossen, sooft diese wiederholt wird.“

⁶² Jf. Havelock, *Preface to Plato*, s. 146.

⁶³ Jf. Sundberg, *Musikktenkningens historie I*, s. 16.

⁶⁴ Jf. loc.cit.

⁶⁵ Jf. loc.cit.

⁶⁶ Jf. Huizinga, *Homo Ludens*, s. 269. ”Das musische Kunstwerk lebt und gedeiht in einer Atmosphäre gemeinschaftlicher Freude [...]“

uten betydning i denne sammenhengen, og peker også hen i mot *mousiké* og dens felleskapsfordrende betydning hos Platon.

Musene var ingen ukjente størrelser i oppdragelsessammenheng for Platon, og *mousiké* som oppdragelsesmiddel var et kjent tema for Platon så vel som i hans samtid. Men den poetiske tradisjonens inntok også en mangfoldig og individuell karakter gjennom sin utvikling og til tider fantes det like mange forskjellige uttrykk og variasjoner i fremførelsene som det fantes diktere. For tenkere som var opptatt av enhet og orden i så vel statsforfatningen som i oppdragelsen var dette på ingen måte et godt utgangspunkt. Som Barker fremhever i denne sammenhengen, ble det klart for Platon at poesien manglet ressursene som var nødvendig for å bringe dens elementer atter i harmoni, og at en nødvendig bevaring eller forbedring av *mousiké* må ledsages av fornuft (*logos*) og ikke myte (*mythos*).⁶⁷

Musene og deres kunst har et bredt nedslagsfelt i antikkens åndshistorie. De er bevegelige guddommer som særlig synes å stå i en formidlerrolle ovenfor mennesket som et skapende vesen. Som tilværelsens forløsende stemme er musene manifestasjoner av tilværelsens mangfoldige aspekter. For å si det med Sundberg dreier det seg ikke bare om å utsi virkelighetens vesen, men også å la dens indre mening tone frem.⁶⁸ Også gjennom deres tilknytning til *paideia* er musene bundet sammen med den greske dannelsesstanke om mennesket som formbar i sitt vesen. Så utvides også den tradisjonelle assosiasjon knyttet til musene som poesiens beskytter. Det er i det hele tale om et utvidet erkjennelsesaspekt som går utover den og hvor musene inngår som sentrale ”livsmakter”. Til tross for deres sammensatte og mangfoldige roller på sentrale livsområder i antikken, dreier det seg om en enhetlig gruppe av guddommer som ”[...] personifiserte en vital kraft [...]”⁶⁹ og hvor det bevegende musiske element ikke synes å la seg fange alt for lett i en skriftlig fremstilling.

⁶⁷ Jf. Barker, *The Daughters of Memory*, s. 181.

⁶⁸ Jf. Sundberg, *Pythagoras og det tonende tall*, s. 9.

⁶⁹ Murray, *The Muses and their Arts*, s. 389. “[...] whatever their role, they embodied a vital force [...]”

1.1.2 Platon og *mousiké*

Platons musikkbegrep er i musisk forstand innholdsrikt og bærer samtidig en sammensatt betydning. Det musiske hos Platon innebærer det vide *mousiké*-begrep som belyst ovenfor. Men Platon tillegger også begrepet en mening som går ut over den vide klassiske betydning forstått som ordets, tonens og bevegelsens kunst. *Mousiké* inngår også i et større rammeverk knyttet til fremstillingen:

Det som kan kalles det kunstneriske, musiske eller skjønne element, er uløselig vevet inn i Platons filosofi som helhet. Det er ikke noe perifert, men gjennomstrømmer og beånder hele hans filosofi. I den grad skjønnheten og det musiske forekommer som et eksplisitt tema i hans fremstilling, er det også alltid nært forbundet med andre emner.⁷⁰

Denne nære forbindelsen er viktig å ha i mente i enhver behandling av og tilnærming til Platons musikkforståelse. Som Barker understreker, er enhver behandling og tolkning av Platon og *mousiké* av ufullstendig karakter hvis den ikke "[...] sees i sammenheng med det større rammeverk ved hans bredere interesser, ideer og argumenter."⁷¹ *Mousiké* fremtrer i en rekke av Platons dialoger i hans forfatterskap og begrepet synes også å ha forskjellig innhold fra dialog til dialog.⁷² Som Sundberg også fremhever, forteller den omfattende bruken av musikalske begreper og kategorier også noe vesentlig om musikkens plass i Platons tenkning, men spillet mellom forskjellige betydninger kan nettopp også by på tolkningsproblemer.⁷³ Som Sundberg også påpeker i videre tilknytning til problematikken er Platon kjent for en indre spenning i sin kunstfilosofi.⁷⁴ Denne spenningen uttrykkes også særlig i Platons tilnærming til det musiske fenomen i oppdragelsessammenheng. For å si det med Barker er en viss tvil og mistenksomhet knyttet til *mousiké* som oppdragelsesmiddel alltid til stede i Platons behandling, men denne mistenksomheten er da også alltid forbundet med en dyp respekt for dens kraft.⁷⁵

⁷⁰ Mathiesen (2005), *Virkelighetens skjønnhet og skjønnhetens virkelighet: stadier i estetikkens historie fra Platon til Kant*, Oslo: Akribe, s. 17.

⁷¹ Barker (1984), *Greek Musical Writings Vol. I: The Musician and his art*. Cambridge: Cambridge University Press, n. 1 s. 124. "On the other hand his views about music can be understood only imperfectly if they are not placed within the framework of his wider interests, ideas and arguments."

⁷² Jf. Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 58.

⁷³ Jf. Sundberg (1979), "Musiske perspektiver i Platons dialog 'Love'ne" i *Studia Musicologica Norvegica* vol. 5: 67-104, Oslo: Universitetsforlaget, s. 67.

⁷⁴ Jf. loc.cit.

⁷⁵ Jf. Barker, *The Daughters of Memory*, s. 172.

Hva så med Platon og *mousiké*? Hvordan forholder det seg med det vide *mousiké*-begrep hos Platon og hvordan kan vi tolke begrepets musiske rikholdighet med hensyn til Platons musikkforståelse? Havelock påpeker med rette vanskelighetene ved å oversette *mousiké* med musikk.⁷⁶ Her er Platon på ingen måte noe unntak. *Mousiké* er som Murray påpeker ”et usikkert begrep, særlig i Platons vokabular.”⁷⁷ I enhver lesning av Platons behandling av *mousiké* er det ikke bare viktig å se emnet innenfor rammeverket av dialogen men også av betydning å bevisstgjøre seg hvilket innhold Platon tillegger begrepet. Jeg vil i det følgende gå denne problemstillingen nærmere i møte ved å se på deler av Platons utstrakte bruk av *mousiké* i hans litterære verk. I behandlingen søker jeg ingen komplett fremstilling av *mousiké* hos Platon. Siktemålet er å åpne opp for perspektivene ved sammenstillingen Platon og *mousiké* med særlig henblikk på begrepets betydning for *paideia* hos Platon.

Mousiké kan for Platon, som også senere for Aristoteles, innebære en engere betydning av musikk i ordets moderne forstand. I *Staten* (398e) er Platon opptatt av *mousiké* som *harmoniai*, dvs. som tonale ordensskjemaer. Drøftingen av de enkelte *harmoniai* som knytter seg til *mousiké* relaterer seg i denne sammenheng til den konkrete tonekunst og musikalske fenomen. Som tonale ordensskjemaer virkeliggjøres da også de respektive *harmoniai* nettopp gjennom det musikalske forløp. Videre er det i *Lovene* (672e-673b) tale om kordansen (*choreia*) som omhandler hele den menneskelige dannelselse og som består av det vokale element i melodien (*melos*) som rytme (*rythmos*) og harmoni (*harmonia*), nemlig stemmens bevegelse, og kroppens egen bevegelse som dans (*orchesis*). Det vide *mousiké*-begrep er her i sin klassiske betydning gjenkjennelig. Det dreier seg altså om *mousiké techné* som en art fagkunnskap og kunnen innenfor det musiske området relatert til musikalsk fremførelse. Denne form for kunnen står hos Platon i motsetning til den vitenskaplige kunnskap (*epistémé*).⁷⁸ Når *mousiké* hos Platon opptrer i oppdragelses- og dannelseskontekst er det også i normativ forstand stadig med henblikk på den musikalske praksis i samtiden og musikkens formende kraft. For som Raptis fremhever, bestemmer *mousiké techné* hos Platon ”[...] hvordan *mousiké* skal være eller bli, hvilket tyder på den implisitte bekjennelse at *mousiké* nettopp kan være en begrenset og enkeltvis kunst, altså musikk i engere forstand.”⁷⁹ Så kan også *mousikós* betegne en utøvende kunstner, i antikkens kontekst forstått som for

⁷⁶ Havelock, *Preface to Plato*, s. 287.

⁷⁷ Jf. Murray, *Plato's Muses: The Goddesses that Endure*, s. 30. “Music is a slippery term, especially in Plato's vocabulary.”

⁷⁸ Jf. Richter, *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*, s. 28f.

⁷⁹ Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 58. ”Diese Einheit hat jedoch in vielen Kontexten seines Werks einen normativen Charakter, sie läßt nämlich fest, wie die *mousiké* sein oder bleiben sollte, was auf das implizite Eingeständnis hindeutet, dass nämlich die *mousiké* ebenfalls eine begrenzte und vereinzelte Kunst, also Musik im engeren Sinne sein kann.“

eksempel dikter, rapsode, skuespiller, instrumentalist eller sanger. Som jeg vil komme tilbake til nedenfor, har *mousikós* også i tråd med *mousiké techné*, en videre betydning. I tilknytning til ovenfor nevnte passus fra *Staten* (398e), vil jeg med Barker fremheve at *mousikós* i denne sammenhengen har en betydning som best lar seg oversette med en som er kyndig eller kunnskapsrik i musikk.⁸⁰

Den tradisjonelle sontring i antikken mellom *mousiké* som åndskultur og *gymnastiké* som kroppskultur er kjent. (Jf. *Staten* 376e og *Lovene* 795d).⁸¹ I denne sammenheng fremhever Murray betydningen av *mousiké* i retning ”kultur” og ”dannelse” eller ”oppdragelse”⁸². Følgelig får også *mousikós* en videre betydning, som favner en større del av mennesket enn den rent musikalske, og som går i retning av et mennesket som er dannet eller kulturelt oppegående og i harmoni med seg selv og sine handlinger. Et kultivert menneske (*mousikós*) i gresk forstand er det mennesket som ikke bare forstår å utøve den musiske kunst men som også besitter dens kvaliteter.⁸³

For Platon henspiller det å være *mousikós* til en tilstand av dannelse og videre harmonisk sjelekonstitusjon. Det er for Platon bedre å ha en ustemt lyre eller å være ustemt ovenfor andre mennesker enn ikke å være i ”harmonisk med seg selv” (*Gorgias* 482c). Platon benytter seg også av musikalske bilder for å beskrive den ideelle menneskelige konstitusjon, og lar bildet av den stemte lyre stå som uttrykk for det stemte eller enhetlige mennesket (*Staten* 411e-412b).⁸⁴ ”Den som på beste måte forstår å forene gymnastikk og musikk og i harmonisk forening lar dem innvirke på sjelen, ham ville vi med rette kalle en fullendt kunstner og musiker (*mousikós*) langt mer enn den som forstår å stemme strengene riktig.”⁸⁵ Det dreier seg altså om et musikkbegrep i tilknytning til mennesket som går utover betydningen av å være en kyndig musikkutøver eller inneha kunnskap om fenomenet. For hos Platon er det nært forbundet med dannelsesstenkningen som en vesentlig del av Platons filosofiske prosjekt. *Mousiké* knytter seg også til det sannhetsstrebende mennesket som hos Platon får sin høyeste utfoldelse i det filosofiske liv (*Laches* 188d-e):

⁸⁰ Jf. Barker (1984), *Greek Musical Writings vol. I: The Musician and his Art*, Cambridge: Cambridge university Press, n. 21 s. 130. “‘You are *mousikos*’, here meaning ‘knowledgeable about music’ [...]”

⁸¹ Jf. Jaeger (1989), *Paideia: Die Formung des Griechischen Menschen*, Berlin: Walter de Gruyter, [II/285-310] ss. 801-826.

⁸² Jf. Murray, *Plato's Muses*, s. 30.

⁸³ Jf. Richter, *Zur Wissenschaftslehre von der Musik*, s. 39.

⁸⁴ Se også *Staten* 591b-d.

⁸⁵ Platon (Mørland/Frost overs.), Andersen/Emilsson/Frost/Kraggerud/Kolstad (red.) (2001a), *Samlede verker vol. V: Kleitofon – Staten*, Oslo: Vidarforlaget, s. 153.

På den ene siden gleder jeg meg overmåte hver gang jeg overhører samtaleinnlegg om dygd eller visdom av en mann som virkelig er mann og selv er på høyden med de ord han anvender; da betrakter jeg taleren og hans ord under ett, att de står til hverandre og at de harmonerer. Og jeg anser helt og fullt en slik mann for ”musikalsk” [*mousikós*] der han har stemt i den skjønneste samklang ikke lyre og lekeinstrumenter, men selve det å leve: I sitt eget liv har han latt ordet harmonere med gjerningen – i ren dorisk, ikke jonisk, toneart og heller ikke frygisk eller lydsk, skulle jeg mene, nei, i den harmoni som alene er hellensk.⁸⁶

Det menneske hos Platon kan kalles *mousikós* hvis gjerning og ord samsvarer og hvis tenkningen harmoniserer med viljeshandlingene i livet. Denne betydningen av *mousikós* er også forbundet med en utvidet betydning av *mousiké techné* hos Platon hvor nettopp begrepet er nært forbundet med *harmonia* i betydning ”sammenføyning”. Det dreier seg altså om et musisk innhold i *mousiké* som overgår den rent empirisk opplevbare musikalske virkelighet.⁸⁷

Slik forholder det seg også med *mousiké* under Eryximachos’ tale i *Symposion* (187a-c). Musikken inngår her i en større sammenheng under behandlingen av kjærligheten til *det skjønn* (*to kalon*). Behandlingen skiller mellom det rene musikalske uttrykk ved siden av andre kunster som bl.a. poesi og medisin (187a), og hvor nettopp musikkens uttrykk knyttes sterkt til fenomenet *harmonia* (187b-c):

[...] først var de høye og dype toner adskilt, men så brakte tonekunsten dem sammen i innbyrdes overensstemmelse, og da oppsto harmonien. For det kunne såvisst ikke oppstå noen harmoni så lenge de høye og dype toner forble adskilt og innbyrdes motstridende. Harmoni er jo samklang, og samklang er en slags overensstemmelse mellom adskilte og motstridende elementer så lenge striden varer ved: Det som er adskilt og i uoverensstemmelse, kan altså ikke harmonere. Og denne betraktning gjelder ikke bare harmonien, men også rytmen og dens elementer, hurtighet og langsomhet: Først var disse elementer adskilt, men da de så ble brakt i overensstemmelse, oppsto rytmen. Det som imidlertid på dette felt bringer overensstemmelse og skaper samfølelse [sic.] kjærlighet elementene imellom, det er musikkens kunst, likesom det ovenfor var legekunsten. Tonekunsten kan således defineres som innsikten i kjærlighetens prinsipper, slik som det åpenbares i harmoni og rytme.⁸⁸

⁸⁶ Platon (Wyller overs.), Andersen/Emilsson/Frost/Kraggerud/Kolstad (red.) (1999a), *Samlede verker vol. II: Charmides – Laches – Lysis – Alkibiades I – Ion*, Oslo: Vidarforlaget, s. 62.

⁸⁷ Jf. Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 60. Se også Burkert (1962), *Weisheit und Wissenschaft: Studien zur Pythagoras, Philolaos und Platon*, Nürnberg: Verlag Hans Carl, s. 351.

⁸⁸ Platon (Wyller overs.), Andersen/Emilsson/Frost/Kraggerud/Kolstad (red.) (2001), *Samlede verker vol. IV: Faidon – Symposion – Faidros*, Oslo: Vidarforlaget, s. 134.

Under drøftingen av det skjønne fremstår *mousiké* som en vitenskap eller kunst som gir erfaringsgrunnlag for kjærligheten (*eros*) som ”en guddom av den største betydning” (186b). Selv om det her tales eksplisitt om *mousiké techné* dreier det seg om, som Raptis fremhever, en kjærlighetens vitenskap (*erótikon*) som altså betegner sammenføyning.⁸⁹ Betydningen av *mousiké* i relasjon til *harmonia* kommer også til uttrykk i den nære sammenheng mellom *mousiké/paideia* i antikkens kontekst i et utvidet perspektiv hos Platon (*Protagoras* 326b-c). Passasjen kan sees som en tradisjonell formidling av et sentralt og grunnleggende element ved *paideia*⁹⁰, men forteller også noe om den utvidede verdien av *mousiké* hos Platon idet den synes særlig egnet til å fremme et enhetlig menneskelig liv uttrykt gjennom samsvar i både tale og handling:

Musikklærerne er på den annen side tilsvarende omsorgsfulle med å utvikle selvbesinnelse hos de unge for at de ikke skal stelle seg dårlig, så etter at de har lært å spille etter noter, lærer de dem, i tillegg til alt dette, diktverk av store diktere innen den lyriske genre, som de unge tonsetter. På denne måten tvinger lærerne barnesjelene til å bli samstemt med rytmene og harmoniene slik at de ved å bli mer avstemte og dermed mer rytmiske og harmoniske blir bedre skikket til å tale og handle. Hele menneskelivet har nemlig behov for rytme og harmoni.⁹¹

Musene var ingen ukjente størrelser for Platon og Platon var også kjent med tradisjonen som assosierer musene med den filosofiske virksomhet. Men musene er også tvetydig hos Platon. De er for å si det med Murray ”ambivalente figurer”.⁹² Murray baserer sin tolkning på en grundig sammenligning med den musiske tradisjon i antikken og fremhever to grunnleggende forskjeller eller ambivalenser i Platons muser. På den ene siden dreier det seg om guddommer som er potensielt farlige og destruktive i den grad de assosieres med glede for gledens skyld, mens på den andre siden er musene også symboler på autoritet, assosieres med visdom og har følgelig en betydningsfull rolle i filosofiske sammenheng.⁹³ Med dette fremhever Murray at Platon bereder vei for det som i Curtius’ tolkning av musene fremhever deres sammenheng med alle høyere former for åndelig liv.⁹⁴

Vi er med dette inne på de aspektene som knytter *mousiké* hos Platon til den filosofiske virksomhet. Dette kommer til uttrykk i flere av hans dialoger. Det er kjent fra dialogen

⁸⁹ Jf. Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 61.

⁹⁰ Jf. Cooper (ed.) (1997), *Plato: Complete Works*, Indianapolis/Cambridge: Hackett, s. 746.

⁹¹ Platon (Frost overs.), Andersen/Emilsson/Frost/Kraggerud/Kolstad (red.) (1999), *Samlede verker vol. I: Protagoras – Euthyfron – Forsvarstalen – Kriton*, Oslo: Vidarforlaget, s. 101.

⁹² Jf. Murray, *Plato’s Muses*, s. 45. “Plato’s Muses are ambivalent figures [...]”

⁹³ Jf. loc.cit.

⁹⁴ Jf. Ibid., s. 46.

Kratylos at nettopp musene (*mousai*), samt musikk og poesi, er å forstå som en avledning av det greske ordet for den brennende iver (*mosthai*) etter å undersøke og drive filosofi (406a). I *Staten* uttrykker Platon at så lenge filosofiens muse kontrollerer staten vil også den ideelle konstitusjon bestå (499d) og at den sanne musen er den som beskytter filosofien (548b). Platon fremhever også poesien og den episke diktningens muse som en nytelsesgivende muse (607a). I *Faidros* (248d ff.) fremkommer *mousikós* i sammenstilling med *philosophos* hvor i følge Raptis *mosuikós* også kan forstås som ”den skjønnhets elskende” og hvor det altså er tale om en vid betydning av *mousiké*.⁹⁵ Så også i følge Murray som ser denne sammenstillingen hos Platon som et uttrykk for den som elsker visdom og sannhet.⁹⁶

Så er det også hos Platon tale om en sontring mellom to former for *mousiké*. Slik er det i alle fall mulig å lese ut fra dialogen *Faidon* (60d ff). Dialogens presenterer et ”[...] bevegende bilde av Sokrates’ dype hengivenhet til filosofi og det filosofiske liv [...]”⁹⁷ Sokrates forteller her om en drøm hvor han ble befalt å praktisere og kultivere *mousiké* (60e-61a) og hvor filosofien fremstår som den høyeste form for *mousiké* (*megistes mousikés*):

[...] den samme drøm har ofte kommet til meg tidligere i livet, snart i én form, snart i en annen, men budskapet var det samme: ”Sokrates”, sa den, ”utøv og kultiver kunstene” [*mousikén poiei kai ergazou*]. Tidligere antok jeg at den oppfordret og rådet meg til å gjøre det jeg gjorde, på samme måte slik som man oppmuntrer de som løper i veddeløp, og at drømmen på samme måte ba meg gjøre akkurat det jeg holdt på med, nemlig å utøve filosofiens kunst [*philosophias*] som den høyeste form for kunst [*megistes mousikés*], og det var det jeg drev med.⁹⁸

Friedländer fremhever i sin kommentar til denne passus den ironiske spenning og påpeker en sontring mellom *mousiké* i tradisjonell forstand og *mousiké* som det ”sanne musikalske arbeid” for Sokrates.⁹⁹ Denne indre spenning eller ironi er viser også til en sontring mellom *mousiké* som den musikalsk kompositoriske virksomhet ved diktningen og *mousiké* som filosofisk virksomhet. Dette skillet mellom to typer *mousiké* er ikke bare et uttrykk for

⁹⁵ Jf. Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 63.

⁹⁶ Jf. Murray, *Plato's Muses: The Goddesses that Endure*, s. 44.

⁹⁷ Cooper (ed.), *Plato: Complete Works*, s. 50 ”Despite the Platonic innovations in philosophical theory, the Phaedo presents a famously moving picture of Socrates’ deep commitment to philosophy and the philosophical life even, or especially, in the face of an unjustly imposed death.”

⁹⁸ Platon (Grube overs.), Cooper (ed.), *Plato: Complete works*, s. 53. “[...] the same dream often came to me in the past, now in one shape now in another, but saying the same thing: ‘Socrates,’ it said, ‘practice and cultivate the arts.’ In the past I imagined that it was instructing and advising me to do what I was doing, such as those who encourage runners in a race, that the dream was thus bidding me do the very thing I was doing, namely, to practice the art of philosophy, this being the highest kind of art, and I was doing that.”

⁹⁹ Jf. Friedländer, *Plato: The Dialogues*, s. 40.

Sokrates' sterke hengivelse til den filosofiske virksomhet hos Platon, men kan også sees som et uttrykk for et utvidet *mousiké* begrep hvor musenes erkjennelses- og kunnskapsaspekt også spiller en vesentlig rolle. Passasjen er således også representativ for Platons særegne inkorporering av filosofien i det vide *mousiké* begrep. For som Murray fremhever er mytene (*mythoi*) "[...] materiale for poeten, og derfor en essensiell del av *mousiké*, men de har også sin plass i Platons visjon av filosofien."¹⁰⁰ Filosofi er for Platon i aller høyeste grad en musisk virksomhet og en særegen del av Platons forståelse av antikkens tradisjonelle vide *mousiké*-begrep. Det avgjørende for Platon og hans inkorporering av musene i sitt filosofisk-musiske prosjekt er det guddommelige element som uttrykkes gjennom musene:

For Platon [...] er filosofens mål å oppnå kunnskap om den stabile og uforanderlige sannhet som ligger bakenfor sansenes rekkevidde. For grekerne var *mousiké* alltid et middel til å kommunisere med det guddommelige, og musene omfattet tradisjonelt kunnskap om ting skjult for dødelige øyne. Følgelig Platons bruk av *mousiké* som symbolbilde og hans egen tilpasning av dens størrelser for sitt eget filosofiske prosjekt.¹⁰¹

Platon står ikke for en ordnet eller systematisert filosofi. En systematisk fremstilling av Platons tanker motstrider Platons filosofiske grunnposisjon. Taylor understreker med rette at Platon ikke så lyst på den systematiserende virksomhet innefor filosofien og at enhver systematisering av hans tankeinnhold vil kunne lede til mistolkning.¹⁰² Det gjelder også i aller høyeste grad Platon og det vide *mousiké* begrep.

Jeg har ovenfor forsøkt å ta utgangspunkt i noen sentrale deler av Platons litterære verk hvor *mousiké* fremkommer i behandlingen og da også i relasjon til *paideia* og jeg har søkt å gripe noen sentrale sider ved begrepet slik Platon gjør bruk av det og slik det finnes muligheter for å tolke det. Som det fremgår av behandlingen ovenfor er Platon og *mousiké* heller ikke et statisk og enstydig forhold. *Mousiké* hos Platon tillegges en vid betydning. Så er det også et spørsmål om hvorvidt det lar seg gjøre å fremstille en systematisk og enstydig definisjon av *mousiké* hos Platon. *Mousiké* betegner hos Platon den mest konkrete betydning det rene musikalske uttrykk eller konkret musikk i moderne forstand. *Mousiké* hos Platon

¹⁰⁰ Murray, *Plato's Muses: The Goddesses that Endure*, s. 30. "Mythoi may be stuff of poets, and therefore an essential part of *mousiké*, but they also have their place in Plato's vision of philosophy."

¹⁰¹ Murray, *The Muses and their Arts*, s. 383. "For Plato [...] the goal of the philosopher is to achieve knowledge of a stable and unchanging truth that lies beyond the reach of the senses. *Mousikē* for the Greeks where always a means by communicating with the divine, and the Muses traditionally vouchsafed knowledge of things hidden from mortal eyes. Hence Plato's use of the imagery of *mousikē* and his appropriation of its deities for his own philosophical project."

¹⁰² Jf. Taylor (1960), *Plato: The man and his Work*, London: Methuen, *preface*, s. vii.

favner også det musiske aspekt, musene og deres kunst. Slik inngår også *mousiké* som en vesentlig bestanddel av antikkens dannelses- og oppdragelsestradisjon. Musikkens dannelsesaspekt knytter seg også til en dypere forståelse av mennesket som sannhetssøkende og menneskets enhetlige konstitusjon og dets liv fremstilles i bildet av musikalsk samstemthet. Alle disse aspektene utgjør en vesentlig del av *mousiké* for Platon og viser til at det hos Platon er tale om en forståelse av *mousiké* som også overgår de rene formale tekniske aspektene ved det. Her oppstår også problemene. Som Sundberg fremhever oppstår vanskeligheten når "[...] typisk musikalske begreper og kategorier anvendes tilsynelatende metaforisk, men hvor forestillinger om et avgjørende indre slektskap i prinsipper mellom det fenomen som omtales og musikken kan tenkes å etablere en sammenheng på et dypere plan."¹⁰³ Tar man det problematiske i betraktning, så innehar også det vide *mousiké*-begrep en verdi hos Platon i den grad det vies plass i eksplisitt behandling eller som en del av det større rammeverk og filosofiske prosjekt i dialogene.

Riktignok fornemmet grekerne tilværelsens stemme i *mousiké*, men å tyde denne stemmens mening bød samtidig deres filosofiske evne en stor utfordring.¹⁰⁴ Avgjørende for Platon er i alle fall hvordan mennesket omgås med musene og deres kunst. For den klingende musikkens avgjørende hensikt er å bringe orden i bevegelsene så vel som "[...] å fremme en kosmisk tilstand i mennesket."¹⁰⁵ Så lar jeg Platon få det siste ordet i denne sammenhengen (*Timaios* 47c-e):

[...] det tjenelige ved musikkens språk er gitt oss for harmoniens skyld. Harmonien har nemlig en bevegelse som er i slekt med sjelens omløp i oss, og den er gitt av musene til den som tar musene til hjelp gjennom tenkningen – ikke til uvettig nytelse, slik som den nå synes å bli brukt, men som forbundsfelle for sjelen som kan skape ordnet skjønnhet og symfoni i det sjelens omløp som i oss er blitt uharmonisk. Og dessuten rytmen, den ble gitt oss som en hjelper av de samme guddommene til det samme formål, på grunn av den ubalanserte tilstand i oss, som er blitt til en mangel på skjønnhet i de fleste av oss.¹⁰⁶

¹⁰³ Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Love"*, n. 1 s. 96.

¹⁰⁴ Jf. Sundberg, *Pythagoras og de tonende tall*, s. 15.

¹⁰⁵ Sundberg, *Musikktenkningens historie I*, s. 32.

¹⁰⁶ Platon (Braarvig overs.), Andersen/Frost/Kraggerud/Kolstad (red.) (2005), *Samlede verker vol. VII: Filebos – Kratylos – Timaios – Kritias*, Oslo: Vidarforlaget, s. 244.

1.2. PAIDEIA: ANTIKKENS OPPDRAGELSE- OG DANNELESESTRADISJON

γένοι' οἷός ἐσσι μαθών

Pindar¹⁰⁷

1.2.1. *Paideia* som dannelseslekning og oppdragelsessystem

Sentralt for den menneskelige selvforståelsen i den vesterlandske kultur står det vide begrep om dannelse. ”Det ligger i forestillingen om menneskelig dannelse at mennesket har et mål, noe å strekke seg etter, og at det har en form, noe å ta mønster av. Menneske er ikke noe en uten videre *er*, men noe en *blir*.”¹⁰⁸ Det vil altså si at mennesket bærer i seg selv sine muligheter for vekst og utfoldelse og at det dreier seg om en foredling av menneskenaturen. Og hva vil det si å bli et menneske? Hvordan kan menneskets beste evner utvikles og hvordan kan de settes i sammenheng med det menneskelige liv? Hva er målet mennesket har å strekke seg mot og hva er det mennesket har å ta mønster av?

Med disse spørsmålene er vi inne i kjernen av det som i antikkens kontekst dreier seg om dannelsen og dens betydning for så vel det individuelle menneske som det menneskelige fellesskap. *Paideia* er individorientert, men den bevisste selvrealisering er for grekerne heller ingen ting i seg selv. Individets dannelse står også i gjensidig relasjon til samfunnet. Det er et grunnleggende trekk ved den menneskelige streben, i gresk ånd, at den ikke har sin rettferdiggjørelse i og for seg selv, men snarere i hvilken grad den kan tjene det menneskelige fellesskap.

Grekernes dannelseslekning er en sentral arv som i forvandlet form danner et vesentlig grunnlag for den vesterlandske kultur. *Paideia*¹⁰⁹ er i utgangspunktet et formelt begrep som betegner en prosess, dannelsesprosessen, og selve produktet, dannelsen og kan oversettes med ”oppdragelse/undervisning” og i videre forstand ”dannelse/åndelig kultur.”¹¹⁰ Dette dobbeltaspektet i oversettelsen av *paideia* som rommer både prosess og tilstand er også nært

¹⁰⁷ Pindar, Pythiske hymne, 2,72, her sitert etter Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, s. 94. ”Werde, der du bist, durch Lernen.“

¹⁰⁸ Andersen (red.) (1999), *Dannelse Humanitas Paideia*, Oslo: Sympress Forlag, s. 8.

¹⁰⁹ Av gr. *pais* (gen. *paidos*) ”barn, gutt”, *paideuo* ”jeg oppdrar et barn” *paideusis* el. *paideia* ”barneoppdragelse.”

¹¹⁰ Jf. Sven-Tage Teodorsson, ”Plutarchos syn på paideia”, i Andersen (red.), *Dannelse Humanitas Paideia*, s. 157.

knyttet opp til den utviklingen begrepet selv gjennomgikk i klassisk tid. Opprinnelig hadde begrepet sin konkrete tydning som pekte mot oppdragelse og undervisning av barn og ungdom, men fikk videre også betydningen av en livslang dannelsesprosess. Hovedtenkningen omkring *paideia* og dens hovedutfoldelse kan begrenses tids- og stedsmessig innenfor den kulturhistoriske kontekst i Hellas og det greske bysamfunn, særlig Athen, omkring det femte og fjerde århundre f.Kr. Jeg vil påpeke at det dreier seg om en absolutt mannsorientert dannelses- og oppdragelsespraksis som kan sies å ha vært elitær i sitt vesen. Den var rettet mot de frie borgere. *Paideia*, bundet til sin kulturhistoriske kontekst, utelukket både slaver og kvinner. Men spørsmålet er da også om ikke *paideia*-tenkningen allikevel står frem med aktualitet og åndshistorisk betydning, forutsatt at man evner å se det vesentlige ved den. Grekernes rolle i den europeiske oppdragelsestenkningen er uten tvil både avgjørende og grunnleggende, og jeg vil med Lichtenstein si at grekerne representerer en oppvåkning av den pedagogiske bevissthet og et gjennombrudd i den pedagogiske refleksjon.¹¹¹

Jaeger har med sitt verk *Paideia – Die Formung des Griechischen Menschen* (1933-47), lagt en betydelig grunnstein for ettertidens videre arbeid når det gjelder en dypere forståelse av grekernes dannelsesideal i antikken. Jaegers arbeid baserer seg i all hovedsak på to grunnleggende teser. Den ene fremhever grekernes særegne og sentrale betydning når det gjelder oppdragelses- og dannelseshistorien. Jaeger ser grekernes spesielle stilling i denne sammenheng først og fremst gjennom deres pregning av oppdragelses og dannelsesbegrepet og deres "[...] bevisste forståelse av individets stilling i fellesskapet."¹¹² Det dreier seg her om en bevisstgjøring av de allmenne, menneskelige lover og menneskebildet eller det til enhver tid gjeldende dannelsesideal. Jaegers andre tese beror på det han kaller for den *hellenosentriske krets* (*Hellenozentrischen Kreis*) som betegner det nære slektskap mellom den greske og europeiske kultur som også spiller en vesentlig rolle for humansimen som åndshistorisk tradisjon.¹¹³ For Jaeger ser grekernes forståelse av individets stilling i fellesskapet som en "humanisme" som åndelig prinsipp hvor humanisme betegner "[...] oppdragelsen av mennesket til dets sanne form, til den egentlige menneskeværen."¹¹⁴ Jaeger

¹¹¹ Jf. Lichtenstein (1970), *Paideia – Der Ursprung der Pädagogik im griechischen Denken*, Hannover: Hermann Schroedel, s. 7f.

¹¹² Jaeger, *Paideia*, [I/8] s. 8. "Die Weltgeschichtliche Bedeutung der Griechen als Erzieher, [...], entspringt aus der neuen bewussten Erfassung der Stellung des Individuums in der Gemeinschaft."

¹¹³ Jf. *ibid.* [I/3] s. 3.

¹¹⁴ *Ibid.* [I/13f.] s. 13f. "[...] es bezeichnet die Erziehung des Menschen zu seiner wahren Form, dem eigentlichen Menschsein."

søker en forståelse av antikkens dannelsesideal satt opp imot samtidens politiske og åndshistoriske situasjon, og gir samtidig også en forståelse av *paideia*-tenkningens aktualitet:

Det dreier seg ikke om å sette gjenstanden i et kunstig og idealiserende lys. Målet er å forstå ut av dens eget åndelige vesen antikkens uforgjengelige oppdragende fenomen og det stadig retningsangivende anstøt som grekerne satte i historiske bevegelse.¹¹⁵

Slik Wright påpeker i sin personlige lesning og tolkning av Jaeger og hans verk, er ”*Paideia*” begrenset i sitt historiefilosofiske utsyn og således også et ”takknemlig utgangspunkt” for kritikk og videre utbygging.¹¹⁶ Verket utgjør en av flere grunnsteiner i den humanistiske forskningstradisjon knyttet til *paideia* og må følgelig også sees i sammenheng med disse. En annen grunnstein er i så måte lagt med Marrous arbeid omkring *paideia*. Marrou behandler spesielt selve oppdragelsessystemet i detalj ut ifra en kulturhistorisk kontekst og gir en inngående behandling av oppdragelses- og dannelseshistorien. Marrous arbeid med sin historiske vektlegging kan da også sees som et viktig supplement til Jaegers behandling av dannelses tanken i en filosofihistorisk kontekst. Marrous hovedtese er at enhver sivilisasjon må først skape sin form før oppdragelsen kan gjenspeile denne og ser derfor at den klassiske oppdragelse først når sin betydning i generasjonene etter Aristoteles.¹¹⁷ Marrou fremhever tilstandaspektet ved *paideia* og ser prosessens mål i ”[...] mennesket som er blitt et sant menneske.”¹¹⁸

Sammenfattende om *paideia* vil jeg med Lichtenstein vil fremheve to grunntrekk: den målbestemte bevegelse i det vordende menneske mot dannelsen og de konkrete forskrifter for oppdragelsen som tjener dette målet.¹¹⁹ *Paideia* handler om det ideale menneskebilde samt de konkrete forskrifter som tjener virkeliggjørelsen av dette idealbildet. Her oppstår problemene knyttet til mennesket som individ og som samfunnsvesen. Disse problemene er bundet sammen med den greske filosofis verdensbevissthet og dens voksende oppvåkning til problemene rundt menneskets indre verden og den åndelige virkelighet.¹²⁰

¹¹⁵ Jaeger, *Paideia*, [I/20] s. 20. “[...] es handelt sich nicht darum, den Gegenstand künstlich in ein idealisierendes Licht zu rücken. Das Ziel ist, das unvergängliche erzieherische Phänomen der Antike und den für immer richtunggebenden Anstoß, den die Griechen der geschichtlichen Bewegung gegeben haben, aus ihrem eigenen geistigen Wesen zu verstehen.“

¹¹⁶ Jf. Wright (1996), *Å forstå si samtid: Essay*, Oslo: Det Norske Samlaget, s. 20.

¹¹⁷ Jf. Marrou, *Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum*, s. 4 og s. 141.

¹¹⁸ Ibid. s. 146 „[...] dem Zustand [...] des Menschen, der wahrhaft Mensch geworden ist.“

¹¹⁹ Lichtenstein, *Paideia – Der Ursprung der Pädagogik im griechischen Denken*, s. 11.

¹²⁰ Jf. Ibid. s. 8. ”In den Umkreis dieser Probleme treten wir mit der Wendung der griechischen Philosophie vom Weltbewusstsein zur Innenwelterweckung, mit der Wendung zu den Problemen der geistigen Wirklichkeit ein.“

Platon og *paideia* er en betydningsfull sammenstilling. Platon var filosof. Platon var oppdrager. Platon var oppdragelsesfilosof. Så inngår også mennesket som en vesentlig del av Platons filosofi. ”Og ingen har tenkt dypere om mennesket enn Platon.”¹²¹ I denne sammenhengen finner vi Platons tenkning omkring menneskesjelens sammensatte natur. Nettleship fremhever sjelen i tilknytning til Platons tenkning som ”en levende organisme” og ser all oppdragelse rettet mot denne organismen.¹²² *Paideia* hos Platon er å forstå som grobunn for sjelens vekst og menneskets utfoldelse. ”Oppdragelse betyr å bringe sjelen inn det miljø som på hvert nivå av dens vekst passer best til dens utvikling [...]”¹²³ Det musiske representerer et slik miljø hos Platon og *mousiké* er en vesentlig bestanddel i Platons *paideia*. Det er også det sentrale innhold i Platons musikkforståelse slik det kommer til uttrykk i henholdsvis *Staten* og *Lovene*. Rett forstått og riktig utnyttet kan *mousiké* bidra til sjelens vekst og utvikling. Her ligger musikkens særegne betydning og store mulighet, men samtidig også det tunge og alvorlige ansvar som er forbundet med den hos Platon.¹²⁴ Og med det er vi også inne på *ethos*-tenkningens og *mimesis*-problematikkens område. *Ethos* og *mimesis* er sentrale begrep i denne sammenheng og vil således belyses i det følgende.

¹²¹ Wright, *Å forstå si samtid*, s. 37.

¹²² Jf. Nettleship (1969), *The Theory of Education in Plato's Republic*, London: Oxford University Press, s. 8. “[...] the ultimate subject of all education is a living organism, whose vital power, though divisible in thought, is really one and undivided.”

¹²³ Barker (1960), *Greek Political Theory: Plato and his Predecessors*, London: Methuen, s. 209. ”Education means the bringing of the soul into that environment which in each stage of its growth is best suited for its development [...]”

¹²⁴ Jf. Sundberg (1973), *Harmonia: Synspunkter på musikk, sjelsliv og kosmos hos pythagoréerne og Platon*, Tromsø: Uttrykket magisteravhandling, s. 155.

1.2.2 *Mousiké* og *ethos*-tenkningen i antikken

Platon er tidlig identifisert som den ”ivrigste representant for den musikalske etikk” i antikken.¹²⁵ Den musikalske etikk, *ethoslæren* eller *ethos*-tenkningen er alle betegnelser som favner om antikkens forståelse av *mousiké* og dens rolle i oppdragelsen. Platons betydning i denne sammenheng er avgjørende og Platon gjelder i dag ikke bare som en ivrig men også som ”[...] en av de viktigste representantene for teoriene om *ethos* i musikken.”¹²⁶ Platon bygger på tidligere tradisjoner i tillegg til å prege *ethos*-tenkningen ut fra sitt eget filosofiske prosjekt. ”Hvor forgjengere hadde lagt et sikkert fundament bygget han på fortiden; men han bygget kraftfullt, med mot og fremfor alt med individualisme.”¹²⁷ For å kunne tolke Platons musikkbehandling i *Staten* og *Lovene* er det av betydning å se nærmere på de sentrale aspektene ved *ethos*-tenkningen. Hovedsiktemålet her vil være å se nærmere på viktige sider ved *ethos*-tenkningen i antikkens kontekst, hvordan denne forholder seg til forholdet musikk/sjelsliv samt hvilke problemer som er forbundet med den.

Menneskets karakter (*ethos*) som formbar av natur og mottakelig for inntrykk er et vesentlig aspekt ved den greske selvforståelsen i antikken, og ligger til grunn for tanken om oppdragelses og dannelsessystemet i denne epoken. Pregningen av begrepet og dets betydning har en lang historie som går gjennom Homer, Hesiod og Heraklit. Det er i følge Anderson særlig Heraklits pregning av begrepet som ”moralisk karakter” som ”et resultat av tilvenning” som bør underligge en tolkning av begrepet i sammenheng med gresk musikkforståelse.¹²⁸ Det er også hos Heraklit at begrepet først tillegges en etisk betydning relatert til det menneskelige liv. Heraklits etiske filosofi går ut over det homeriske menneskebildet, som var preget av troen på en virkende guddom og hvor man ennå ikke var ”[...] våknet opp til bevisstheten om sjelen som de egne krefters opprinnelige sted [...]”¹²⁹ I Heraklits tenkning er menneskets skjebne (*daimon*) identisk med dets karakter (*ethos*), dvs. mennesket er gjennom

¹²⁵ Jf. Abert (1968), *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Wiesbaden: Hans Schneider Tutzing, s. 13. ”[...] eifrigsten Vertreter der musikalischen Ethik [...]“

¹²⁶ Raptis, *Den Logos wilkommen heißen*, s. 126. ”Platon gilt als einer der wichtigsten Vertreter dieser Theorie des Ethos in der Musik.”

¹²⁷ Anderson (1955), ”The Importance of Damonian Theory in Plato’s Thought” i *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 86: 88-102, s. 102. ”Where predecessors had laid a secure foundation, he built on the past; but he built powerfully, daringly, and above all with individualism.”

¹²⁸ Jf. Anderson, ”Ethos” i Sadie (ed.) (1980), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6: 282-287, London: Macmillan, s. 282. ”[...] ‘moral character’ often regarded as the result of habituation.”

¹²⁹ Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, s. 29. ”Die homerischen Menschen sind noch nicht zu dem Bewusstsein erwacht, in der eigenen Seele den Ursprungsort eigener Kräfte zu besitzen [...]“

dets *ethos* ansvarlig for sine handlinger og følgelig også sin skjebne.¹³⁰ Heidegger tolker *ethos*-begrepet i retning av oppholdssted eller åpen bolig for det menneskelige og tolkningen retter seg også mot det som av Heidegger karakteriseres som en moderne og ikke gresk måte å tenke på hvor *ethos* forstås som egenart. *Ethos*, i følge Heidegger, betegner "[...] det åpne området som mennesket bor i [...]" hvor åpenheten i dette området fremmer "[...] tilsynekomsten av det som angår menneskets vesen og som ankommende oppholder seg i dets nærhet."¹³¹ Det som angår menneskets vesen er hos Heraklit *daimon*. Vesentlig i tilknytning til forståelsen av antikkens musikalske *ethos*-tenkning på bakgrunn av Heideggers tolkning, er tanken om menneskets åpenhet og mottakelighet for det som angår dets vesen, samt grunnbetydningen av *ethos* som et oppholdssted.

Ethos er et viktig begrep i antikken i sammenheng med musikkens rolle i oppdragelsen, og *ethos*-tenkningen i antikken er et avgjørende begrep når det gjelder å beskrive forholdet mellom *mousiké* og *paideia*. *Ethos*-begrepet fra antikken er i det hele avgjørende når det gjelder forståelsen av grekernes tenkning om musikkens formende virkning på mennesket og dens betydning for samfunnet og det menneskelig fellesskap. Lippman fremhever konseptene om musikkens etiske virkekraft som "[...] et karakteristisk trekk ved den greske betraktning; lenge før de forekom uttrykt i filosofien, uttrykkes de i både myter om musikalsk magi og på varierte områder av musikalsk praksis [...]"¹³²

I tolkningsøyemed når det gjelder *ethos*-tenkningen i antikken fremstår Hermann Abert som særlig toneangivende, tross de problemene som knytter seg til Aberts tolkning. Abert søker i sitt grunnleggende verk "*Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*" å trekke grunnlinjene av en *ethoslære* gjennom antikken. Det er for Abert tale om en prosess i tilblivelsen, en prosess som i følge Abert former seg først gjennom de filosofiske beskjeftigelser med musikkens fenomen og senere gjennom de forskjellige musikkteoretikere.¹³³ Abert ser musikkens påvirkende kraft i sammenheng med grekernes trang til å stille den i deres tjeneste. Som følge av erkjennelsen av musikkens sterke innvirkning på mennesket, var det naturlig at den også ble forsøkt satt i tjenesten av det menneskelige fellesskap gjennom oppdragelsen. "Så gikk man i gang med å undersøke de

¹³⁰ Jf. Heraklit, Fragment 119, "Man's character is his daimon.", Kirk, Raven & Schofield (ed.) (1983), *The Presocratic Philosophers: A Critical History with a Selection of Texts*, s. 211.

¹³¹ Heidegger (1954), *Platons Lehre von der Wahrheit: Mit einem brief über den „Humanismus“*, Bern: Francke Verlag, s. 106. "Das Wort nennt den offenen Bezirk, worin der Mensch wohnt. Das Offene seines Aufenthaltes lässt das Erschienen, was auf das Wesen des Menschen zukommt."

¹³² Lippman (1964), *Musical thought in ancient Greece*, New York: Columbia University Press, s. 45. "Concepts of the ethical force of music are a characteristic feature of the Greek outlook; long before they become explicit in philosophy they are expressed both in myths of musical magic and in various fields of musical practice [...]"

¹³³ Jf. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, s. 2.

enkelte sider ved musikken på grunnlag av dens psykiske påvirkning og forsøkte å gjøre dem brukbare i etisk sammenheng.”¹³⁴ *Ethoslærens* hovedsetning sammenfattes av Abert under bevegelsens synspunkt: ”De hørbare bevegelser evner ikke bare å fremstille og gjenspeile sjelens bevegelser, men også å frembringe dem.”¹³⁵ Det avgjørende er vekselvirkningen mellom på den ene siden klang og rytme og på den andre siden menneskets sjelsliv og Abert ser musikkens sterke etiske virkning først og fremst formidlet gjennom hørselssansen.¹³⁶ Når det gjelder Aberts sterke vektlegging av *ethos*-tenkningen som ”et fullstendig musikalsk-etisk system” fremkommer denne som problematisk.¹³⁷ Behandlingene av *ethos* i de skriftlig overleverte kildene er spredt og gir i sin helhet snarere retningslinjer enn grunnlinjer for en *ethoslære*. Sundberg fremhever at en slik betegnelse kan gi mening selv om det ikke tale om noe direkte enhetlig læresystem, men om en tanke som gjør seg gjeldende blant de greske tenkere som befatter seg med musikkens fenomen.¹³⁸ Anderson er strengere i sin betoning av problemene knyttet til Aberts samlebetegnelse og fremhever at det ikke finnes belegg for å hevde grunnlaget for en *ethoslære*, dvs. et fasttømret læresystem, på bakgrunn av det overleverte kildemateriell: ”Mens det kan ha vært flere forsøk systematiske nok til å fortjene navnet *ethoslære*, representerer de dog individuelle forsøk. Det eksisterte ingen grunnleggende teorier, kun et grunnleggende fenomen: den virkelige eller antatte musikalske effekt, som greske forfattere søkte å utnytte eller bestemme på deres forskjellige måter.”¹³⁹ Andersons uttalelser baserer seg på en gjennomgående studie av en rekke av de sentrale kildene som er oss overlevert og som behandler tema og gjør krav på berettigelse. Begrepet *ethoslære* fanger ikke utviklingen og særegenhetene ved *ethos* i tiknytning til den musiske oppdragelse av mennesket.¹⁴⁰ Med *ethos* forstått som en tanke med gyldighet for de greske filosofene som befattet seg med det musikalske fenomen, ser jeg det følgelig som hensiktsmessig å benytte betegnelsen *ethos*-tenkning.

¹³⁴ Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, s. 2. ”So ging man den daran, die einzelnen Seiten der Musik auf diese ihre psychischen Wirkungen hin zu untersuchen und ethischen Zwecken dienstbar zu machen.”

¹³⁵ Loc.cit. ”Ihr Hauptsatz ist: die hörbare Bewegung vermag die Bewegung der Seele nicht nur darzustellen und wiederzuspiegeln, sondern auch zu erzeugen.“

¹³⁶ Jf. *ibid.* s. 48.

¹³⁷ Jf. *ibid.* s. 50. ”[...] vollständiges musikalisch-ethisches System [...]“

¹³⁸ Jf. Sundberg (1992), ”Ethos-læren i gresk musikktenkning” i Øfsti (red.), *Norsk Filologisk Tidsskrift*, 27,2-3: 147-159, s. 147.

¹³⁹ Anderson (1966), *Ethos and Education in Greek Music: The Evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, s. 177. ”While there may have been various approaches systematic enough to deserve the name of theories of ethos, these represent individual attempts. No basic theory existed, only a basic phenomenon: the real or supposed effects of music, which Greek Writers sought to explain or utilize in their several ways.”

¹⁴⁰ Det betyr ikke at begrepet *ethoslære* underforstått med de nevnte innvendinger slik noen forskere i nyere tid benytter seg av det (jf. for eksempel Sundberg 1992 og Raptis 2007) ikke er hensiktsmessig å bruke. Poenget er at ”lære” forstått som en samling teori ikke favner begrepets åpenhet og bevegelighet i antikkens kontekst.

Til grunn for forståelsen av et *ethos*-begrepet i tilknytning til musikkens fenomen ligger nettopp musikkens evne til å påvirke mennesket eller ”musikkens sjelelige resonans.”¹⁴¹ Hovedtanken i *ethos*-tenkningens forståelse av musikkens etiske virkekraft har røtter i pythagoreisk *harmonia*-tenkning, hvor begrepet *harmonia* står i nær relasjon til det musikalske fenomen og til det menneskelige sjelsliv. Tanken om analogi mellom musikk og sjelsliv er, som Sundberg fremhever, noe av *ethos*-tenkningens ”almenpythagoreiske forutsetninger.”¹⁴² En av disse forutsetningene for *ethos*-tenkningens grunntrekk, i følge Schäfke, ligger i den pythagoreiske erkjennelse av musikkens formkraft slik den kommer til uttrykk i oppfattelsen av musikk som *harmonia*.¹⁴³ Musikkens rolle i oppdragelsen bestemmes av dens evne til ”[...] å *forme* sjelslivet, *prege* karakteren, *danne* personligheten”, og Sundberg ser denne evnen i kraft av musikkens dyptgripende innvirkning på menneskets sjelsliv gjennom de formkreftene den realiserer seg selv av.¹⁴⁴

Den pythagoreiske betydningen for tanken om *ethos* i tilknytning til musikkens fenomen ligger, i følge Neubecker, i pythagoreernes erkjennelse av menneskesjelen og musikken bestemt av tall, og hun ser i denne erkjennelsen også en forklaring på det nære forholdet mellom musikken og mennesket.¹⁴⁵ Musikkens dype paradoks, som Burkert kaller det, er at den som ”umiddelbart uttrykk for sjelelige bevegelser” på samme tid tillater en matematisk analyse.¹⁴⁶ Analogien mellom musikken og menneskets sjelsliv dreier seg for pythagoreerne om, i følge Burkert, en fundamental innsikt i virkeligheten, hvor musikkens virkekraft som beveger verden og mennesket, nettopp lar seg uttrykke gjennom tall.¹⁴⁷ *Pathos*-fenomenet musikk er også gjennomtrengt av *logos*, for å si det med Sundberg.¹⁴⁸

Analogien mellom musikk og sjelsliv er et avgjørende grunnlag for *ethos*-tenkningen og dens videreutvikling blant antikkens filosofer og musikkteoretikere. Jeg vil likevel i all enkelhet fremheve at det i antikkens tilfelle også er tale om et fenomen og en tanke som i stor grad har møtt motstand og kritikk. Vektleggingen av *ethos*-tenkningens rot i pythagoreisk tanketradisjon skal heller ikke overskygge at grunnlaget for *ethos*-tenkningen i den tidlige førsokratiske tradisjon er å finne før pythagoreerne.¹⁴⁹

¹⁴¹ Sundberg, *Ethos-læren i gresk musikktenkning*, s. 149. Se også Abert, *Die Lehre vom Ethos*, s. 5.

¹⁴² Jf. *ibid.* s. 151.

¹⁴³ Jf. Schäfke (1964), *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing: Schneider, s. 70.

¹⁴⁴ Jf. Sundberg, *op.cit.* s. 154f.

¹⁴⁵ Jf. Neubecker (1977), *Altgriechische Musik: eine Einführung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, s. 129.

¹⁴⁶ Jf. Burkert, *Wahrheit und Wissenschaft*, s. 348.

¹⁴⁷ Jf. *ibid.* s. 357.

¹⁴⁸ Jf. Sundberg, *Musikktenkningens Historie I*, s. 25.

¹⁴⁹ Jf. Neubecker, *op.cit.* s. 128. Se også Anderson, *Ethos and Education*, s. 42 og videre Lippmann, *Musical thought in ancient Greece*, s. 45.

Harmonia-begrepet som ordensfaktor gjennom de rasjonelle tallforhold innehar i antikken og *ethos*-tenkningens kontekst en betydelig rolle. I tillegg vil jeg også fremheve bevegelsesaspektene ved musikken og det menneskelige sjelsliv slik det kommer til uttrykk hos grekerne. Det musiske fenomen i antikken er som tidligere fremhevet, nært knyttet opp til et handlingsforløp og innehar en *forløpskarakter*. Det dreier seg også om hørbare bevegelser, for å si det med Abert.¹⁵⁰ Som Sundberg også fremhever, er bevegelsessynspunktet også sentralt når det gjelder det menneskelige sjelsliv: ”Menneskelige sjelstilstander, menneskelig sjelsaktivitet, forstås som bevegelsestilstander.”¹⁵¹ Det uttrykker en nær sammenheng mellom musikk/sjelsliv hos grekerne som grunnlag for deres *ethos*-tenkning slik den preges hos pythagoreerne og videreformidles i musikktenkningens historie.

Ethos-tenkningen slik den formidles gjennom overleverte fragmenter knyttet til Damon og slik den formes og preges av Platon i tilknytning til statens oppdragelsessystem står i relasjon til den pythagoreiske tanketradisjon, men bærer også et særegent preg. Damon og Platon representerer en ny fase i musikktenkningens historie knyttet opp til *ethos*-tenkningen og dens praktiske nedslagsfelt slik den kommer til uttrykk gjennom den musiske oppdragelsen i *polis*.¹⁵² Tyngdepunktet flyttes fra en kosmologisk orientert musikkforståelse til en samfunnsorientert musikkforståelse som setter musikken som menneskelig uttrykk i sentrum. Slik Barker ser det er Damon en imponerende men skyggefull figur som står bak mye av Platons tenkning omkring musikalsk *ethos*. Dessverre er det, som Barker også fremhever, få og fragmentariske overleveringer som knytter seg til Damons navn: ”Hvis hans verker hadde overlevd ville de være blant våre mest verdifulle kilder [...]”¹⁵³ Fragmentene som knytter seg til Damon gir i alle fall et utgangspunkt for å se et sentralt perspektiv ved *ethos*-tenkningen i antikken. I følge Anderson er det i Damons tilfelle tale om en *ethos*-tenkning som ikke bare ser den musikalske påvirkning uten ifra, men hvor det også er tale om en tanke som anerkjenner relasjonen av årsak og virkning mellom sjelen og dens manifestasjoner og hvor hensiktsmessig handling oppstår i sjelen. Det utgjør også et viktig grunnlag for Platon.¹⁵⁴ At musikk også er et resultat av bevegelser i sjelen, så vel som bevegelser utenfra, uttrykker en vesentlig tanke ved *ethos*-tenkningen i antikken.

¹⁵⁰ Jf. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, s. 2.

¹⁵¹ Jf. Sundberg, *Ethos-læren i gresk musikktenkning*, s. 149.

¹⁵² Jf. Sundberg, loc.cit.

¹⁵³ Barker, *Greek Musical Writings vol. I*, s. 168. “If his works had survived they would be among our most valuable sources [...]”

¹⁵⁴ Jf. Anderson, *The Importance of Damonian Theory in Plato's Thought*, s. 99f. Se også Barker, op.cit. s. 287, [Athenaeus, *Deipnosophistae*, 628c].

Ethos-tenkningen i antikken er mangfoldig og til tider problematisk. Analogien mellom musikk og sjelsliv forstås på bakgrunn av forutsetningen om at det finnes et harmonisk slektskap mellom de musikalske og sjelelige bevegelser og at disse inngår i gjensidig relasjon. Som Sundberg fremhever kunne *ethos*-tenkningen i antikken til tider spenne den hermeneutiske og paideutiske buen vel høyt, ”men dens talsmenn fornemmet trolig en sannhet av varig gyldighet både om det nære forhold mellom musikk og sjelsliv, og om hvilke dype sjikt i sjelslivet som har betydning for personlighetens forming og fremtoning.”¹⁵⁵ Til tross for at vi har tapt en reell opplevelsesmulighet av antikkens musikalske virkelighet, er musikkens fenomen i seg selv like virkelig for oss som den var for grekerne. Så kanskje *ethos*-tanken fremstår med gyldighet for en moderne betraktning, forutsatt at vi godtar dens forutsetninger?

¹⁵⁵ Jf. Sundberg, *Musikktenkningens historie I*, s. 75.

1.2.3 *Mimesis*

Mimesis inngår som et fundamentalt begrep i den vesterlandske estetiske tenkning. Som fundamentalt begrep finnes det heller ingen enkel oversettelse av *mimesis* som favner om betydningsfeltet av begrepet og dets kompleksitet. Med de tilhørende predikater som bl.a. imitasjon, etterlikning, fremstilling, representasjon og uttrykk, har begrepet gjennom historien også vært et stort problemkompleks innenfor så vel den filosofiske, estetiske og litteraturvitenskaplige fagkrets som i musikkestetisk sammenheng. Likeledes finnes det heller ingen enkel tolkning av begrepets innhold. *Mimesis* inngår i tenkningen omkring kunsten og dens fremstillinger samt menneskets opplevelse og erfaring av disse. Spørsmålet om *mimesis* er i det hele et spørsmål om eksistens eller tilværelse, i den grad det dreier seg om forholdet mellom kunst og virkelighet og om den menneskelige erfaring av dette forholdet.

Mimesis har en lang pregnings- og tolkningstradisjon som spenner fra antikken frem til i dag. Denne historien er både kompleks og forbundet med en rekke problemer i forståelsessammenheng. Halliwell baserer sin studie omkring *mimesis*-problematikken i estetikkens historie på en grunnleggende sontring mellom to tolknings- og forståelseskonsept i tilknytning til emnet.¹⁵⁶ Det dreier seg om to grunnoppfatninger hvor den første ser *mimesis* som en fremstilling av en verden (delvis) tilgjengelig og gjenkjennelig utenfor kunstverket, og hvor kunsten på bakgrunn av denne verden som norm også (delvis) kan dømmes. Den andre grunnoppfatningen fremhever *mimesis* som et "heterokosmos", en kunstnerisk verden i seg selv, men som også inneholder en sannhet eller favner om tilværelsen som et hele.¹⁵⁷ Denne sontringen er av betydning i et forsøk på å tilnærme seg emnet, idet den også søker å klargjøre to grunnleggende forståelser av begrepet *mimesis* slik de har gjort seg gjeldende fra tidlig av i tenkningen omkring begrepet. De to sentrale navnene i denne sammenheng er Platon og Aristoteles. Deres bidrag til *mimesis*-problematikken og tolkningsaspektene er grunnleggende. Platons kritikk av *mousiké* spilte en betydelig rolle for Aristoteles forsvar av den. Men paradoksalt nok, som Else fremhever, hadde diktningens kritiker Platon på mange måter en dypere forståelse av fenomenet enn dens forsvarer Aristoteles.¹⁵⁸

Tatt i betraktning den betydningsfulle rollen Platon og Aristoteles spiller innefor den estetisk filosofiske problemkretsen knyttet til *mimesis* vil jeg likevel fremheve at *mimesis* var et begrep som verken Platon eller Aristoteles skapte. Det finnes historiske belegg for

¹⁵⁶ Halliwell (2002), *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts and Modern problems*, Princeton: Princeton University Press.

¹⁵⁷ Jf. *ibid.* s. 5.

¹⁵⁸ Jf. Else (1986), *Plato and Aristotle on Poetry*, Chapel Hill, N.C.: The University of North Carolina Press, s. 3.

begrepets opprinnelse i tidlig klassisk tid. Sörbom argumenterer for at en begrensning til den platonske og aristoteliske korpus i undersøkelsen av *mimesis* overser den nære sammenheng begrepet har med den forutgående tradisjon, en sammenheng som Sörbom anser for essensiell i forståelsen av *mimesis* i det hele.¹⁵⁹ Det er avgjort at Platon og Aristoteles bygger på en tradisjon og at de forutsatte en viss fortrolighet med ordets grunnbetydning blant sin omkrets, en grunnbetydning som nok for oss må sies å ha gått tapt. Den klassiske tradisjonen knyttet til *mimesis* som en samlet kategorisering av den mimetiske kunst utgjør da også for Platon og Aristoteles utgangspunktet for deres egen refleksjon.¹⁶⁰

Koller har gjort et inngående arbeid i å kartlegge *mimesis*-begrepets utvikling fra de tidligste skriftlige kilder, tolke disse kildene og se dem i sammenheng med den vanlige forståelsen av begrepet. Kollers reservasjon er allikevel at det ikke finnes nok belegg for å kunne fastsette en kronologisk utvikling av *mimesis*, et standpunkt som også har konsensus i dag.¹⁶¹ Kollers intensjon er å anskueliggjøre en ideell utvikling hvor det fremheves at *mimesis*-begrepet i antikken har et helt annet betydningsfelt enn "etterligning." Koller søker en betydning som knytter an til det musiske i sin helhet. "*Dets betydningssentrum ligger i dansen.*"¹⁶² Det er her tale om dans som i antikkens kontekst også innebefatter rytme, musikals ledsagelse og det fortellende ord og hvor *mimesis* kan tolkes i retning "fremstilling" eller "uttrykk."

Kollers studie er ikke blitt stående uprøvd og har vært gjenstand for kritikk av en rekke forskere på området. En av hovedopponentene er Else som ikke godtar Kollers ensidige vektlegging av *mimesis* og dets betydningssentrum. For Else er det avgjørende medium for *mimesis* ofte musikk og dans, men det er allikevel ikke tale om et konstant musisk betydningssentrum: "[...] i ethvert tilfelle er den essensielle idé gjengivelsen av karakteristisk utseende, handling, eller lyd gjennom menneskelige midler."¹⁶³ Elses innvendinger mot noen av Kollers påstander gjør krav på autoritet, og skal ikke undergraves i denne sammenheng. De gjør også krav på oppmerksomhet og er en naturlig del av den fagdiskursen som knytter seg til *mimesis*.¹⁶⁴ Kollers grunnleggende behandling er allikevel, etter min oppfatning,

¹⁵⁹ Jf. Sörbom (1966), *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Stockholm: Svenska Bokförlaget, s. 11.

¹⁶⁰ Jf. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, s. 22.

¹⁶¹ Jf. Koller (1954), *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern: A. Francke, s. 119 og Halliwell, op. cit., s. 15ff.

¹⁶² Koller, loc. cit. "*Sein Bedeutungszentrum liegt im Tanz.*"

¹⁶³ Else (1958), "Imitation in the fifth century" i *Classical Philology* vol. LIII: 2, s 87. Sitert etter Sörbom, *Mimesis and Art*, s. 19. "Often, but not invariably, the medium is music and dancing; in any case the essential idea is the rendering of characteristic look, action, or sound through human means."

¹⁶⁴ Jf. Halliwell, op. cit. s. 17. For en grundig gjennomgang av Kollers og Elses grunnleggende behandlinger av *mimesis*-problematikken og for innvendinger mot disse to behandlingene se Sörbom, *Mimesis and Art*, ss.11-22.

fremdeles av aktualitet og må til tross for nevnte innvendinger fremheves i denne sammenhengen. Kollers anstrengelser for å trenge inn i de dypere sjikt ved *mimesis* ut over en begrensende betydning av etterlikning, samt forfatterens vektlegging av de musikalske aspektene og problemene ved emnet står som et viktig bidrag til en behandling av *mimesis* under et musikalsk synspunkt. En slik vektlegging utelukker ikke på noen måte begrepets betydning for andre menneskelige livsområder, men den fremhever og sier noe vesentlig om sammenhengen mellom den menneskelige estetiske erfaring og kunst, mellom *mousiké* og *mimesis*. Jeg vil også med Sundberg fremheve, at Kollers arbeide, til tross for problematiske aspekter, fremdeles er av relevans for gresk musikkforståelse generelt og for Platon spesielt.¹⁶⁵ Sett sammen med Else utgjør Koller et viktig bidrag i den forskningstradisjon som søker en utvidet forståelse av *mimesis*. Som også Havelock fremhever, er Kollers vektlegging av uttrykksaspektet ved *mimesis* av betydning i sammenheng med Elses klargjøring av dette aspektets tilknytning til fremtoning, handling og stemme generelt, og ikke bare musikk og dans spesielt.¹⁶⁶

Den gjengse oversettelsen av *mimesis* som har funnet sin vei gjennom det latinske *imitatio* til ”etterlikning” er altså utilstrekkelig i en dypere forståelsessammenheng. Et begrep som har et så bredt nedslagsfelt som *mimesis* har, kan ikke forklares i en enkel oversettelse. Kulturhorisontens avstand i vårt tilfelle gjør det også nødvendig å søke begrepets betydning bakenfor imitasjon for bedre å kunne erkjenne begrepet og dets kompleksitet. ”Det er i våre dager ingen større hindring som står i veien for en avansert undersøkelse av alle variasjonene av mimetisismen, både antikke og moderne, enn de negative assosiasjonene som tenderer å fargelegge den beklagelige oversettelsen av *mimesis* som ”imitasjon” [...]”¹⁶⁷ Uavhengig med hensyn til oversettelsesproblemene vil jeg med Melberg fremheve at ”*mimesis* er aldri en homogen term, og hvis dens grunnleggende bevegelse er mot likhet er den alltid åpen for det motsatte.”¹⁶⁸

Men spørsmålsstillingen og problematikken utvides også betraktelig med det musiske fenomen. For hvordan forholder det seg med en musikalsk *mimesis*? Kan musikken fremstille noe? Hvis det er tilfellet, hva fremstiller den og hvordan kan vi forstå dets betydning? Spørsmålet om musikalsks *mimesis* er heller ikke et enkelt spørsmål om ikke

¹⁶⁵ Jf. Sundberg, *Musikktenkningens Historie I*, s. 71.

¹⁶⁶ Jf. Havelock, *Preface to Plato*, n. 22 s. 57.

¹⁶⁷ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, s. 13. “No greater obstacle now stands in the way of a sophisticated understanding of all the varieties of mimeticism, both ancient and modern, than the negative associations that tend to color the still regrettably standard translation of *mimesis* as “imitation” [...]”

¹⁶⁸ Melberg, *Theories of Mimesis*, s. 3. “*Mimesis* is never a homogeneous term, and if its basic movement is towards similarity it is always open to the opposite.”

mimesis var vanskelig nok i tolkningssammenheng fra før. For grekerne var *mousiké* i aller høyeste grad en mimetisk kunstart. ”I motsetning til en moderne anskuelse er for grekerne musikken den egentlige musiske kunst.”¹⁶⁹ Det vil si at *mimesis* ikke kan forstås på bakgrunn av avbildning eller etterlikning alene eller i en ”avbleket overført betydning.”¹⁷⁰

I musikkestetisk sammenheng har Riethmüller gitt en inngående fremstilling av problemene som knytter seg til en musikalsk *mimesis* og musikk som virkelighetens avbilde. For Riethmüller kan musikkens avbildskarakter fremvises i forskjellige henseende både som teoretisk fordring og som konkrete musikalske saksforhold.¹⁷¹ Men som Riethmüller også fremhever, oppstår det videre problemer hvis man også kun begrenser seg til å se på i hvilken grad musikken er et avbilde av virkeligheten: ”Hva menes med virkelighet, såfremt den skal være et forbilde for musikken?”¹⁷² Å gjengi Riethmüllers fullstendige behandling av forholdet mellom musikk og virkelighet i lys av estetiske begreper overgår rammene satt for denne oppgaven, men vesentlig for denne sammenhengen er Riethmüllers fremstilling og tolkning av *mimesis* i antikkens kontekst. I tilknytning til Franks dictum om *mousiké* som den egentlige mimetiske kunst, fremheves her særlig fire grunnleggende aspekter ved den musikalske *mimesis*. Det dreier seg om *mousiké* som *mimesis* av de ordnede tallforhold, som uttrykk av *ethos*, som etterlikning av natur og fremstilling gjennom dans. En slik sontring kan i tolkningssammenheng bidra til en oversikt i behandlingen. Det er også et spørsmål hvorvidt en slik måte å skille det musiske på er i koherens med grekernes tenkemåte. Raptis deler musikals *mimesis* inn i to hovedkategorier, henholdsvis under et innholdsmessig og et formalt synspunkt.¹⁷³ I det første tilfellet dreier det seg om et konkret bestemt innhold i forskjellig fremstillingsform, mens det i det andre tilfellet er tale om de konstitutive bestanddelene i den musikalske form, i all hovedsak *harmonia* og *rythmos*, hvor disse bestanddelene forstås som bærere av en kvalitet i seg selv. En slik underdeling kan, som Raptis også fremhever, være hjelpelig i en systematisk betraktning av musikalsk *mimesis*, men uttrykker ikke den nære relasjon og komplementære funksjon som disse kategoriene har i antikkens kontekst.¹⁷⁴

¹⁶⁹ Frank (1962), *Plato und die sogenannten Pythagoreer: ein Kapitel aus der Geschichte des griechischen Geistes*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, n. 18 s. 338. ”Im Gegensatz zur modernen Anschauung ist für den Griechen die Musik die eigentliche mimetische Kunstart.“

¹⁷⁰ Jf. Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Loven"*, s. 80.

¹⁷¹ Jf. Riethmüller (1976), ”Die Musik als Abbild der Realität: zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik“ i Eggebrecht (hrsgb.), *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft vol. XV*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, s. 112.

¹⁷² Jf. Ibid., s. 113. ”Schränkt man die Frage nach dem Abbildcharakter der Musik darauf ein, inwiefern die Musik Abbild der Realität ist, dann ergibt sich das schwierigste und am meisten verwirrende Problem: Was ist unter Wirklichkeit zu verstehen, sofern sie der Musik Vorbild sein soll?“

¹⁷³ Jf. Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 66. ff.

¹⁷⁴ Jf. Raptis, op.cit., s. 68.

Som Gadamer fremhever i sin tolkning av begrepet, er *mimesis* i antikkens kontekst nært knyttet til det elementære estetiske begrep lek (*Spiel*) i den grad man ser erkjennelsesaspektet som ligger i *mimesis*: ”Det fremstilte er der – det er det mimiske urforhold.”¹⁷⁵ Så gir også fremstillingskarakteren ved *mimesis*, i følge Gadamer, rom for å betrakte et erkjennelsesaspekt ved begrepet forstått som gjenkjennelse (*Wiedererkennung*): ”[...] erkjennelsesbetydningen i *mimesis* er gjenkjennelsen.”¹⁷⁶ Gadamer grunnlegger den estetiske erfaringen i *mimesis* som fremstilling i *lek* og i denne fremstilling ligger det en erkjennelsesbetydning i form av gjenkjennelse. Dette er et aspekt som Gadamer også gjentatte ganger kommer tilbake til i behandlingen av de dypere liggende aspektene ved kunst og kunsterfaring.¹⁷⁷ Gadamer vektlegger særlig de estetiske erfaringsaspektene ved *mimesis* som ikke bare går tilbake til sammenhengen mellom *mousiké* og den religiøse kultus gjennom forholdet ord, tone, bilde og geberder men som også er av aktualitet for en moderne tilnærming til kunstens fenomen: ”Det mimiske er og blir et urforhold, idet ikke så mye etterligning som forvandling finner sted [...] Mimesis er da ikke så mye noe som viser hen til noe annet som sitt urbilde, men noe som er tilstede meningsfylt [*Sinnhaftes*] i seg selv.”¹⁷⁸ Gadamers tolkning av *mimesis* belyser ikke bare de fruktbare sidene ved å tenke med grekeren om kunsten, men er også et utgangspunkt for en tilnærming til musikalsk *mimesis*. Gadamers fremheving av kunsten som fremstillingens værensforløp (*Seinsvorgang der Darstellung*) favner da særlig også forløpskarakteren og uttrykksaspektet ved det musiske.¹⁷⁹

Mimesis er ikke et enkelt konsept. Det er det heller ikke i tilfellet Platon. *Mimesis* hos Platon er, for å si det med Havelock, ”[...] det mest forvirrende av alle ord i hans filosofiske vokabular [...]”¹⁸⁰ Denne kompleksiteten ved begrepet hos Platon som Havelocks kommentar viser til gjelder så vel problemer knyttet opp mot *mousiké* i det hele som musikken spesielt. For *mimesis* er også av betydning for Platons behandling av musikkens fenomen og følgelig for en tilnærming til hans musikkforståelse. Platons betydning for *mimesis* i estetikkens historie er grunnleggende. Til tross for begrepets opprinnelse forut for Platon fremstår Platon som den første greske tenker som tar forholdet mellom kunst og virkelighet opp til grundig

¹⁷⁵ Gadamer (1975), *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: J.C.B. Mohr, s. 108. ”Das Dargestellte ist da – das ist das mimische Urverhältnis.“

¹⁷⁶ Jf. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, s. 108. “[...] der Erkenntnisinn von Mimesis ist Wiedererkennung.”

¹⁷⁷ Jf. Gadamer (1967), ”Kunst als Nachahmung” og Gadamer (1972), ”Dichtung und Mimesis” i Gadamer (1993), *Ästhetik und Poetik: Kunst als Aussage – Gesammelte Werke vol. 8*, Tübingen: J.C.B. Mohr, s. 25-36 og s. 80-86.

¹⁷⁸ Ibid., *Dichtung und Mimesis*, s. 85. ”Das Mimische ist und bleibt ein Urverhältnis, in dem nicht so sehr Nachahmung als vielmehr Verwandlung geschieht [...] Mimesis ist dann nicht so sehr, daß etwas auf ein anderes verweist, das sein Urbild ist, sondern daß etwas in sich selbst als Sinnhaftes da ist.“

¹⁷⁹ Jf. Ibid., *Wahrheit und Methode*, s. 111.

¹⁸⁰ Havelock, *Preface to Plato*, s. 20. “[...] that most baffling of all words in his philosophical vocabulary [...]”

behandling og refleksjon. For å si det med Halliwell gjør Platon *mimesis* til bakteppe for kunstfilosofien i det hele gjennom å utfordre verdien av begrepet, et problem som den dag i dag synes uløst.¹⁸¹

Mimesis hos Platon inngår i en rekke sammenhenger og dialoger og den begrepsmessige og filosofiske betydningen av *mimesis* hos Platon beveger seg i et mangfold av retninger. Melberg ser *mimesis* hos Platon som "[...] et bevegelig konsept, og enhver anstrengelse for å gjøre det rasjonelt utvetydig vil være å bedra denne flytende tvetydigheten."¹⁸² Å se etter bevegeligheten i *mimesis* som Melberg viser til kan være et fruktbart utgangspunkt også i tilnærmingen til Platons behandling av *mimesis* i *Staten* og i *Lovene*. Men er tvetydighet en hindring for tolkning av *mimesis* i relasjon til *mousiké* hos Platon? Tvetydighet er et problematisk utgangspunkt for en systematisering av *mimesis* hos Platon. I tolkningshenseende stiller det seg annerledes. Slik Else ser det er en tolkning av *mimesis* fullt ut mulig, til tross for avvik og motsetninger hos Platon hvis lesningen av Platon ikke forutsetter at alle ytringer er koherente, at dialogen representerer en samlet poetikk i det hele og at Platon er ufeilbar.¹⁸³ Jeg søker ingen nylesning av *mimesis* hos Platon. Det betydningsfulle i denne oppgaven vil være å se nærmere på grunnleggende aspekter ved utfoldelsen av *mimesis*-begrepet slik det forekommer i *Staten* og i *Lovene* og se nærmere på hvordan det forholder seg til Platons musikkforståelse. Som jeg i behandlingen av Platon og *mousiké* ovenfor viser til er det hos Platon tale om et fasettert *mousiké*-begrep.

En tekstnær lesning av Platon og hans musikkforståelse slik den utfolder seg i *Staten* i tilknytning til *mimesis* i det følgende vil da også vise, at det her er tale om et bevegelig *mousiké*-begrep hos Platon. Ved en tekstnær lesning forsvinner det generelle bilde av *mousiké*. Det er et spennende og fascinerende aspekt ved lesningen av Platon.

¹⁸¹ Jf. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, s. 37.

¹⁸² Melberg, *Theories of Mimesis*, s. 18. "Plato's *mimesis* is, in my reading, a movable concept, and every effort to make it reasonably unambiguous would be a betrayal of that floating ambiguity."

¹⁸³ Jf. Else, *Plato and Aristotle on Poetry*, s. 17.

ANDRE KAPITTEL

DIALOGEN STATEN: MUSISKE ERKJENNELSESPERSPEKTIVER

Imidlertid har mennesket også sin storhet, slik at det kanskje allikevel ikke er så helt umulig å nå frem til sannheten. Tegn på vår storhet er: 1. Evnen til å tenke. 2. En medfødt sunn fornuft, styrket ved erfaring og forbundet med sans for naturlighet, skjønnhet, harmoni. – Med evnen til riktig tenkning følger også evnen til ved korrekt resonnement å undervise og overbevise andre. 3. Trangen til det uendelige, selv adspredelseskampen rører denne trang. Undertiden søker vi nemlig adspredelsen, ikke for å bli kvitt tanken på livets alvor, men bare fordi vår dødelige sjel ikke kan finne noen varig fred i forkrenkelige ting. 4. Vår sans for moral, rettferd og orden. Trangen til herredømme over oss selv og til en menneskeverdig tilværelse – storhet og elendighet er altså forenet i mennesket.

Blaise Pascal¹⁸⁴

2.1 DIALOGEN STATEN OG MUSIKKENS DANNELSESIDEAL

2.1.1 Innledning: *Staten* og *mousiké* i oppdragelses- og dannelseskontekst

Dialogen *Staten* har en betydelig stilling og rolle innenfor den samlede helhet i Platons litterære verk. Det gjelder så vel de innholdsmessige som de kompositoriske og litterære sidene ved dialogen. Slik Guthrie fremhever det er *Staten*, til tross for en kompromissløs posisjon mot skrivekunsten, et av "[...] verdens største litterære, og til tider dramatiske mesterverk."¹⁸⁵ Og som Emilsson også poengterer har verket en fremtredende plass i den vestlige intellektuelle tradisjon i kraft av dets virkningshistorie: "Staten er det første og fremdeles et av de viktigste verker som forsøker å drøfte samfunnet ut fra et filosofisk perspektiv, og å bygge opp en filosofisk begrunnet stat."¹⁸⁶ Tatt i betraktning dialogens sterke posisjon både som litterært og filosofisk verk finnes det også en rekke forskjellige tilnærminger. Skal dialogen forstås ut i fra et politisk perspektiv? Eller ligger dens mening i det moralfilosofiske området?

¹⁸⁴ Pascal (1670), "Pensées de M. Pascal sur la religion, et sur quelques autres sujets" her sittert etter Kolstad (1994) (red.) og Lutz (overs.), *Blaise Pascal: Tanker om Kristendommens sannhet*, Oslo: Vidarforlaget, s. 95.

¹⁸⁵ Guthrie (1975), *History of Greek Philosophy vol. IV: Plato, the Man and his Dialogues: earlier period*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 434. "Even the literary critics, suppressing their wrath at Plato's uncompromising stand over poetry, will usually acknowledge it as one of the world's greatest literary – and in parts dramatic – masterpieces."

¹⁸⁶ Emilsson, "Innledning" i Platon (Mørland/Frost overs.), *Samlede verker vol. V*, s. 21.

Utgangspunktet for Nettleships inngående lesning av dialogen er at den, til tross for å inneholde elementer av poesi, primært er en moralfilosofisk bok.¹⁸⁷ Dette er med utgangspunkt i den sentrale stilling retteferdighetsbegrepet (*dikaio syne*) inntar i dialogens innledning. *Dikaio syne* forstås i tilfellet *Staten* og Platon som den moralske utmerkethet i individet, sjelens anlegg for å handle moralsk.¹⁸⁸ Schofield for sin del ser verkets betydning i politisk teoretisk sammenheng.¹⁸⁹

Uavhengig av om dialogen best forstås ut i fra et politisk eller moralfilosofisk utgangspunkt er dens betydning innenfor den oppdragelses- og dannelsessammenhengen som *paideia* representerer av sentral betydning. Det utgjør også utgangspunktet for min lesning og behandling av dialogen. Platons betydning som oppdrager og hans bidrag til antikkens dannelsesstenkning representert ved *paideia* er sentral og vektlegges også av mange forskere. Jaeger og Stenzel synes og være særlig toneangivende i denne tradisjonen. Jaeger tillegger dialogen en sentral rolle i sin behandling av *paideia* og fremhever også staten som selve "[...] problemet Platons tenkning streber mot fra begynnelsen av."¹⁹⁰ Så inngår også Jaeger i overensstemmelse med Stenzel og hans analytiske metode. Stenzels metode har sitt utgangspunkt i *Staten* og vender også stadig tilbake til dialogen og dens tankeinnhold.¹⁹¹ Både Jaeger og Stenzel tillegger Platon en betydelig rolle ikke bare som filosof men også som oppdrager. Og som Schofield også poengterer, er en politisk interesse ved dialogen nettopp Platons behandling og radikale kritikk av de greske kulturelle normer slik de kommer til uttrykk i *paideia*.¹⁹² Det er da også oppdragelses- og dannelsessammenhengen som er et avgjørende rammeverk for Platons behandling av *mousiké* og følgelig også for en behandling av Platons musikkforståelse innenfor dette rammeverket. Som Sundberg også fremhever det: "Musikkdrøftingen i *Staten* finner sted innenfor en pedagogisk og samfunnsfilosofisk ramme."¹⁹³

Jeg har ovenfor lagt stor vekt på *Staten* og dens sentrale stilling innenfor Platons litterære verks helhet. Det er allikevel med visse modifikasjoner. For som Schofield fremhever knytter det seg problemer til en overvektlegging av dialogens betydning i

¹⁸⁷ Jf. Nettleship (1968), *Lectures on Plato's Republic*, London: Macmillan, s.3f. Nettleships behandling utelukker likevel ikke betydningen av *paideia* i tilknytning *mousiké* og er da også et vesentlig bidrag i denne sammenheng.

¹⁸⁸ Jf. Schofield (2005), "Approaching the Republic" i Rowe and Schofield (ed), *Greek and Roman Political Thought*, Cambridge: Cambridge university Press, s. 199.

¹⁸⁹ Jf. Schofield, *Approaching the Republic*, s. 200. Se også ibid. (2006), *Plato's Political Thought*, Oxford: Oxford University Press, s. 10.

¹⁹⁰ Jaeger, *Paideia*, [II/270] s. 786. "Der Staat ist das Problem, zu dem von Anfang an Platos Denken hinstrebt."

¹⁹¹ Jf. Stenzel (1961), *Plato der Erzieher*, Hamburg: Felix Meiner, s. 110.

¹⁹² Jf. Schofield, *Approaching the Republic*, s. 202.

¹⁹³ Sundberg, *Musikktenkningens historie I*, s. 33.

sammenheng med Platons politiske tenkning: "Platons kapasitet for litterær produksjon var formidabel, og få av hans skrifter mangler politisk resonans."¹⁹⁴ Politiske emner er gjenstand for behandling i flere av Platons overleverte, skriftlige verker. Slik er det også i tilfellet Platon og *mousiké*. Få av Platons dialoger mangler musisk resonans og *mousiké* er da også et tilbakevendende tema og gjenstand for behandling i flere av Platons dialoger. Hovedspørsmålet i denne sammenheng er: hvordan forholder Platon seg til *mousiké* i *Staten*?

Det er også nærliggende i så måte å spørre hvordan *mousiké* forholder seg til *paideia* hos Platon. De to begrepene synes å ha en nær tilknytning. Og hva menes med musisk oppdragelse i *Staten*? Disse spørsmålene er nært forbundet med sentrale aspekter både ved *paideia*, Platons forhold til fenomenet og samtidig også Platons stilling som oppdragelsesfilosof, og står som problemgrunnlag for behandlingen av Platons musikkforståelse som følger nedenfor. Som Barker fremhever, peker oppdragelsen, slik den kommer til uttrykk i *Staten*, hen mot sjelen: "All oppdragelses sanne funksjon er sjelens forbedring og harmoniseringen av dens elementer."¹⁹⁵ Det dreier seg om en oppdragelse som sikter mot sjelens sammensatte natur slik den utvikles hos Platon og om en dannelselse som nettopp søker å fremme den nødvendig harmoni i sjelens disposisjon.¹⁹⁶

Hvordan kan vi da lese og tolke Platons behandling av *mousiké* i *Staten*? Som White påpeker i tilknytning til Platons introduksjon av *mousiké* i oppdragelsen (376e) er diskusjonen "[...] ikke en behandling av kunstene som sådan, men en behandling av oppdragelsen i den type kunst som vil kunne gjøre det mulig for vokterne å fullføre deres oppgave som voktere, og det er i dette lys at den primært bør leses."¹⁹⁷ Oppdragelses- og dannelseskonteksten er i så måte avgjørende for en tolkning av Platons musikkforståelse slik den kommer til uttrykk i dialogen. Men utelukker Platons behandling av *mousiké* i *Staten* en belysning av det musiske fenomenet i seg selv og dets verdi? Emilsson fremhever at mye av det Platon har å si om en oppdragelse gjennom musikk er verdifullt.¹⁹⁸ Spørsmålet er da hva som er verdifullt. Og i denne sammenheng oppstår også de dypere liggende problemene som knytter seg til Platons musikkforståelse slik den kommer til uttrykk i *Staten*. Det dreier seg om et sentralt spenningsfelt i forholdet Platon og *mousiké*, hvor *mousiké* på den ene siden inngår som en

¹⁹⁴ Schofield (2006), *Plato: Political Philosophy*, Oxford: Oxford University Press, s. 7. "Plato's capacity for literary production was formidable, and few of his writings lack political resonance."

¹⁹⁵ Barker, *Greek Musical Writings vol. I*, s. 127. "The true function of all education is the improvement of the soul and the harmonisation of its elements."

¹⁹⁶ Jf. Schofield, *Approaching the Republic*, s. 217.

¹⁹⁷ Jf. White (1980), *A Companion to Plato's Republic*, Oxford: Blackwell, s. 92. "Plato's discussion here is not a treatment of arts as such, but a treatment of the kind of training in the arts that will be best enable his guardians to fulfil their task as guardians and it is in this light that it should be primarily read."

¹⁹⁸ Jf. Emilsson, *Innledning*, s. 31.

vesentlig bestanddel i oppdragelsen og dannelsen av mennesket og uttrykker samtidig verdien av en oppdragelse i *mousiké* hos Platon (Jf. *Staten*, andre og tredje bok). På den andre siden er *mousiké* som *mimesis* en farlig bestanddel i Platons idealstat og som følgelig avvises fra den (Jf. *Staten*, tiende bok). Hovedspørsmålet i denne sammenhengen blir: Hva betyr dette spenningsfylte forholdet hos Platon? Og videre, hvordan kan vi tolke dette forholdet ved *mousiké* som en del av Platons musikkforståelse slik det kommer til uttrykk i *Staten*?

I *Staten*, andre og tredje bok drøfter Platon *mousiké* som diktning, under synspunktet *logos/lexis* og videre diktningens musikalske uttrykk, under synspunktet *harmonia/rythmos*. Alle disse fire aspektene er gjenstand for Platons drøfting og kritikk. *Logos* betegner diktningens innhold og i tilfellet *lexis* dreier det seg om diktningens funksjonelle form gjennom fremførelsen.¹⁹⁹ En behandling av innhold og form i *mousiké* (392e) vil ifølge Platon bringe på det rene "[...] både hva som må fortelles og hvordan det må fortelles."²⁰⁰ Behandlingen av de musikalske aspektene, nærmere bestemt de enkelte tonearter (*harmoniai*) og sontringen av instrumenter i denne sammenhengen forstås som en opprensning av staten (399e). Under behandlingen av *rythmos* kommer Sokrates og hans samtalepartner nærmere inn på hensikten og målsettingen med den musiske oppdragelse i det hele (401c-402a). Når Platon på dette stedet i dialogen taler om diktning er det musikalske fremføringsaspektet ved denne implisitt.²⁰¹ *Lexis* forstått som diktningens funksjonelle form dreier seg om diktning fremført som sang med instrumental ledsagelse.

Mousiké og dens betydning for oppdragelsen er nært bundet sammen med problemene omkring grekernes forståelse av menneskets karakter (*ethos*) som formbar størrelse og videre *mousiké* og dens mulighet til å kunne uttrykke eller fremstille (*mimesis*) karakter. *Ethos* og *mimesis* er følgelig svært sentrale begreper i tilknytning til *mousiké* hos Platon i *Staten*. Behandlingen av de musikalske elementene ved diktningen i tredje bok foregår innenfor den bredere kontekst av antikkens *ethos*-tenkning og denne utgjør følgelig en forståelsesramme for det musiske oppdragelsesprogram slik det kommer til uttrykk i dialogen.²⁰² Platons siktnig av de musikalske elementene er også nært knyttet opp til *ethos*-tenkningen som forståelsesramme til Platons musiske oppdragelsesprogram. Hvordan forholder det seg med musikken i oppdragelsen av mennesket eller ved formingen av den menneskelige karakter? Musikkens etiske kraft er forbundet med musikkens *mimesis* og for Platon kan "[...] musikk

¹⁹⁹ Jf. Arends (1988), *Die Einheit der Polis: Eine Studie über Platons Staat*, Leiden: E.J. Brill, s. 40.

²⁰⁰ Platon (Mørland/Frost overs.), *Samlede verker* vol. V, s. 130.

²⁰¹ Jf. White, *A Companion to Plato's Republic*, s. 98.

²⁰² Jf. Sundberg, *Ethos-læren i gresk musikktenkning*, s. 155 og *Musikktenkningens Historie I*, s. 73.

ikke være noe mer enn et fartøy for ethos gjennom mimesis.”²⁰³ *Mimesis* er følgelig å betrakte som fundament for *ethoslæren*. Men spørsmålet blir i så fall hvordan. For *mimesis* er da også et problematisk fundament. Spørsmålene som knytter seg til emnet er av eksistensiell betydning. Det dreier seg om forholdet mellom kunst og virkelighet, mellom kunst og den menneskelige erfaring av den.

²⁰³ Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, s. 88. “For Plato, and for Aristotle as well, music can never be anything more than a vehicle of ethos through mimesis.”

2.1.2 *Mousiké* som oppdragelsens utgangspunkt

Platons behandling av *mousiké* tar til tidlig i dialogen, nærmere bestemt i dialogens andre bok (376e ff.). I det hele dreier det seg om behovet for den musiske oppdragelsen under formingen av menneskesjelen og videre om en kritisk behandling av dens innhold i samsvar med den overordnede målsettingen av det spesifikke oppdragelsesprogrammet. *Mousiké* behandles innenfor en samfunns- og oppdragelsesfilosofisk ramme med siktemål mot menneskets utvikling. Det er tale om en personlighetsutvikling som, for å si det med Sundberg, "[...] sikter mot å gjøre personligheten harmonisk og skjønn i overensstemmelsen med det skjønne som fundamental tilværelseskvalitet."²⁰⁴

Etter at Platon har latt Sokrates sette premissene for hvilken stat som skal være utgangspunktet for behandlingen er det klart at en slik stat og dens evne til å bestå krever voktere som er av den rette natur for deres oppgave (374e8-376e). Denne "natur" ligger i de polare kvalitetene representert ved et velutviklet mot (*to thymoeides*) og vitebegjær (*to philosophon*). Den som skal bli en vokter for staten bør være av natur en visdomselsker, en filosof. Ikke bare intellektuell men også kroppslig styrke er avgjørende i så måte (376c). Hovedspørsmålet i denne sammenhengen er hvordan disse vokterne skal oppdras og hva de skal undervises i (376e): "Det er vel vanskelig å finne noe bedre enn den som har stått sin prøve ned gjennom tidene: gymnastikk [*gymnastiké*] for legemet, musikk [*mousiké*] for sjelen."²⁰⁵

Platons tilknytningen til den tradisjonelle oppdragelsestradisjonen representert ved *mousiké* og *gymnastiké* kan ved første lesning fremkomme som å være av liten betydning. Men det er i så fall ved første lesning. Som Sundberg fremhever, dreier det seg her ikke om en "passiv og ureflektert tradisjonalisme."²⁰⁶ Platon tar ikke tradisjonen for gitt i oppbyggingen av idealstaten. Den settes på prøve i lys av det overordnede politiske mål. Tilknytningen til det allerede bestående er således av betydning og henspiller ikke bare på Platons tradisjonsbevissthet men også på hans egenart som filosof. I følge Stenzel ligger denne egenarten i Platons evne til å bevare en bevissthet om det vesentlige ved tradisjonene i sin egen tenkning: "Platons tenkning er ikke bare en fortsettelse av samtlige av antikkens tidligere prestasjoner, men bevisstheten om å kunne bygge på fortidens arbeid og samtidig

²⁰⁴ Jf. Sundberg, *Harmonia*, s. 139.

²⁰⁵ Platon (Mørland/Frost overs.), *Samlede verker V*, s. 112.

²⁰⁶ Jf. Sundberg, *Harmonia*, s. 140.

bevare dens levende kjerne, er et vesentlig trekk ved hans egen filosofi.”²⁰⁷ Som Guthrie også fremhever, tenkte ikke Platon i et intellektuelt vakuum: ”Noen av hans mest dype og originale ideer er resultater fra forsøket på å løse problemer etterlatt av hans forgjengere, som også interesserte ham på en levende måte.”²⁰⁸ Den sentrale stilling som Platon gir den musiske oppdragelse og behandlingen av *mousiké* på dette stedet i dialogen viser til den nevnte tradisjonsbevissthet hos Platon som filosof.

Mousiké og dens betydning for formingen av den menneskelige karakter er grunnleggende ved antikkens oppdragelsestradisjon *paideia*. Platon inntar heller ingen avstand fra denne tradisjonsforståelsen.²⁰⁹ Platon anerkjenner *mousiké* i oppdragelsessammenheng, men er i aller høyeste grad opptatt av å reformere den. Platon inntar i *Staten* en vesentlig posisjon mot den greske oppdragelses- og dannelsesstradisjon slik den utfoldet seg i datidens Athen. Dannelse og oppdragelse var for atenerne et privat anliggende og angikk ikke staten som en del av dens ansvar.²¹⁰ I motsetning til den spartanske dannelsesstradisjon som i aller høyeste grad angikk staten og dens behov for å regulere de unges oppdragelse i retning av en god militær utdanning, var atenernes oppdragelse av de unge begrenset til familiens velstand og evne til å kunne betale for oppdragelsen i form av privat skole eller undervisning. Oppdragelsen var relativ og således et sentralt utgangspunkt for polemikk og kritikk av Platon i teleologiske henseende. Følgelig oppstår også behovet for en reformasjon av den athenske oppdragelsestradisjon. Denne reformen gjaldt også i aller høyeste grad *mousiké* og dens rolle i den tidlige oppdragelsen av de unge, en reform som med Schofield kan sies å være spartansk i sitt vesen.²¹¹

Men, som Jaeger også fremhever, bygger Platons kritikk av *paideia* nettopp på tradisjonen (Jf. 376e).²¹² Tradisjonen er utgangspunktet for kritikken og det er også i følge Jaeger av primær betydning i tolkningshenseende. Jaeger ser denne betydningen uttrykt hos Platon i den fruktbare spenning mellom Platons ”begrepsradikalisme” og hans ”konservative

²⁰⁷ Stenzel, *Plato der Erzieher*, s. 10. ”Platons Denken ist nämlich nicht nur tatsächlich die Folge der gesamten früheren Leistungen der Griechentums, sondern das Bewusstsein, auf der Arbeit der Vergangenheit zu ruhen und sie in ihrem lebendigen Kern zu bewahren, ist ein wesentlicher Zug seiner Lehre selbst.“

²⁰⁸ Guthrie, *History of Greek Philosophy vol. IV*, s. 32. ”Plato did not think in an intellectual vacuum. Some of his profoundest and most original ideas resulted from the attempt to solve problems bequeathed by his predecessors, in whom he took the liveliest interest.”

²⁰⁹ Jf. Grube (1935), *Plato's Thought*, London: Methuen, s. 235.

²¹⁰ Den athenske oppdragelsestradisjon var tredelt. Mens det var familiens ansvar å sørge for de to første grunnleggende stadiene av oppdragelsen, tok staten ansvar for den siste del av oppdragelsen som angikk militærtjeneste. Denne delen begrenset seg riktignok kun til to år. For grunnleggende historiske aspekter ved den athenske oppdragelses tradisjon se Marrou, *Geschichte der Erziehung*, ss. 141 – 259.

²¹¹ Jf. Schofield, *Plato's Political Thought*, s. 40. ”There is certainly something Spartan about the reform program.”

²¹² Jf. i det følgende Jaeger, *Paideia*, [II/284f.] s. 800f.

sinn” for tradisjonen. Det gir Platon en filosofihistorisk verdi. I følge Jaeger bidrar tilknytningen til tradisjonen til en kontinuitet i den greske kulturutviklingen og gir samtidig Platons egen befatning med de musiske kreftene et historisk ansikt: ”Denne befatningen er derfor, i filosofisk henseende, på ingen måte sidestilt, som den moderne betrakter synes å mene, men er for Platon av absolutt grunnleggende betydning.”²¹³

Oppdragelsen av vokterne tar til i tidlig alder og må ha sitt utgangspunkt i det som møter barnet først. Det er, i tradisjonell forstand, den musiske oppdragelsen, *mousiké*, representert ved fremstillingen av fortellinger for barnet. Platon lar Sokrates starte behandlingen av vokternes oppdragelse ved å se nærmere på *mousiké* forstått som sanne (*alethes*) eller oppdiktete (*pseudos*) fortellinger (376e). Dette utgjør utgangspunktet for oppdragelsen og tar til i ung alder (377b) ettersom ”[...] begynnelsen alltid er det viktigste, især når det gjelder noe som er ungt og sart.”²¹⁴ Det er i den tidlige alder, ifølge Platon, at barnet er mest mottagelig for inntrykk og hvor det er mulig å forme dets sjel (377c). Barnets mottagelighet for ytre inntrykk er et viktig moment for en forståelse av Platons behandling av den musiske oppdragelse som oppdragelsens utgangspunkt i *Staten*.

Tolkningsmessig knytter det seg interessante aspekter til at Platon allerede på et tidlig sted i dialogen tar opp oppdragelsesspørsmålet knyttet til statens voktere. Som Friedländer fremhever, har behovet for statens voktere knapt nok blitt fremstilt før også behovet for deres oppdragelse gjør seg gjeldene: ”Dette indikerer ikke bare hvor mye Platons stat er et oppdragelsesprosjekt, men vektlegger også at oppbyggingen av denne staten er fra begynnelsen av skapt for å vise i ”store bokstaver” de realiserbare muligheten i den individuelle sjel.”²¹⁵ Platons ”stat” dreier seg i siste instans om menneskesjelen og dens realiserbare muligheter. Det gir rom for å kunne se Platons behandling av *mousiké* og den musiske oppdragelse ikke kun er berettiget med hensyn til den spesielle gruppe som vokterstanden representerer, men at den også har en gyldighet ovenfor det enkelte menneske og dets oppdragelse.

Oppdragelsens utgangspunkt ligger i barnet og dets sjelelige tilstand, så også i følge Nettleships tolkning, som fremhever denne delen av dialogen i sammenheng med sjette og

²¹³ Jf. Jaeger, *Paideia*, s. 801 [II/285] ”Diese Auseinandersetzung ist daher, philosophisch angesehen, keineswegs Nebensache, wie es dem modernen Beurteiler zu erscheinen pflegt, sondern sie ist für Plato von absolut primärer Bedeutung.“

²¹⁴ Platon (Mørland/Frost overs.), *Samlede verker vol. V*, s. 112.

²¹⁵ Friedländer (1970), *Plato – The dialogues: Second and third periods*, Princeton: Princeton University Press, s. 84 ”This not only indicates how much Plato’s state is an educational project, but also emphasizes that the construction of this state from its beginnings (398DE) is designed to show in ‘large letters’ the possibilities to be realized in the individual soul.

syvende bok og fremstillingen av sjelens natur.²¹⁶ Nettleship påpeker i sin tolkning nettopp vekst- og modningssynspunktet ved menneskesjelen og dens koherens med oppdragelsen. Menneskesjelen er i tidlig alder under innflytelse av ytre inntrykk. Et barn er, som Sokrates sier, ikke i stand til å skille mellom det som er symbolsk og det som er virkelig (378e). Følgelig er en kritisk refleksjon omkring oppdragelsens innhold av betydning ved et forsøk på å grunnlegge den rette oppdragelse for statens fremtidige voktere. Når også Platon fremhever de sjeleformende aspektene (*plattein*) ved oppdragelsen i *mousiké* antyder han også noe om musikkoppdragelsens ”funksjonelle innebyrd”.²¹⁷ Som Sundberg med rette påpeker videre, er oppdragelsen på det tidlige stadiet i barndommen rettet mer mot karakter enn intellekt. Det dreier seg om en opplevelsesmessig fundering hvor da også gjenkjennelsesaspektet er av sentral betydning (Jf. 401e-402a). Ser man dette i et bredere perspektiv har altså karakteroppdragelsen likevel en betydning for intellektets utvikling og dets utfoldelse. Det grunnleggende for oppdragelsen er den omgivelsen menneskesjelen settes i og følgelig er det avgjørende hva denne omgivelsen er.²¹⁸ I tilfellet Platon, *paideia* og dialogen *Staten* er det *mousiké* og *gymnastiké*.

Når det gjelder det nevnte begrepspar *mousiké/gymnastiké* kan det innby til misforståelse ved direkte oversettelse. Det dreier seg om begreper som innehar en langt videre betydning enn hva musikk og gymnastikk peker mot i moderne sammenheng. Betydningen av det vide *mousiké* begrep i antikkens kontekst og hos Platon er allerede blitt belyst ovenfor. Jeg vil allikevel fremheve at på dette stedet i dialogen er Platon opptatt av *mousiké* forstått som enheten mellom fortellinger/myter (*logos kai mythos*), i moderne forstand diktning (398a), og videre sang/melodi (*odes tropou kai melos*) som denne diktningens musikalske uttrykk (398c). At bevegelsesaspektet ved *mousiké* ikke behandles eksplisitt betyr ikke nødvendigvis at det er fraværende i forståelsen av *mousiké* hos Platon så vel som hos dialogens samtalepartnere.

I tilfellet *gymnastiké* dreier det seg her om et system som omfatter legemlig pleie og trening for legemlig sunnhet og kraft. Det er et velkjent aspekt ved den tradisjonelle greske oppfattelse og den legemlige pleie hadde også en viktig plass i den antikke oppdragelsen fra tidlig av.²¹⁹ Platon knytter altså an til et velkjent og etablert punkt i oppdragelsen når han med utgangspunkt i behandlingen av vokternes oppdragelse fremsetter begrepsparet i drøftingen. Men dette er da også tilsynelatende slik. For Platon utvider det tradisjonelle

²¹⁶ I det følgende se Nettleship, *Lectures on Plato's Republic*, s. 78-83.

²¹⁷ Jf. I det følgende Sundberg, *Harmonia*, s. 140.

²¹⁸ Jf. Nettleship, *Lectures on Plato's Republic*, s. 79. Se også Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 86.

²¹⁹ Jf. Marrou, *Geschichte der Erziehung*, s. 67.

aspektet ved oppdragelsen i *Staten*. Som flere kommentatorer også påpeker er de sjelelige aspektene ved en oppdragelse i *gymnastiké* ikke fraværende selv om det her er tale om en legemlig pleie og trening.²²⁰ Dette blir da også klart under den videre lesningen av dialogen. Det er et grunnleggende premiss for Platon at legemlig sunnhet forutsettes av en god sjel (403d). Derfor er det også sjelen som Platon har for øye i oppdragelsessammenheng. Så påpeker Platon senere at den legemlige trening også retter seg mot sjelen og formingen av dens karakter (410a-412a). *Mousiké* og *gymnastiké* er ikke hovedpunktene i Platons behandling av oppdragelsen på grunn av at musikken skulle utvikle sjelen, mens gymnastikken sikter mot legemet. Begge skal i første rekke ha sjelen for øye, i følge Platon (410c). Riktignok sikter de to begrepene mot hvert sin sjelekvalitet eller sjelelige ytringsform i Platons menneskebilde, henholdsvis den vitebegjærlige, hvor fra også mildheten har sitt utspring (410e), og den modige delen (411e). Avgjørende for Platon i dette standpunktet er faren for ensidighet i oppdragelsen. Det synes klart, på bakgrunn av observasjoner, at en ensidig oppdragelse i *gymnastiké* gjør menneskesjelen rå, mens en ensidig oppdragelse i *mousiké* gjør den bløtaktig (410d).

Det kan synes som om det sokratiske måtehold er retningsangivende på dette stedet i dialogen. For Platon fremhever da også at når mennesket hengir seg til musikken og fyller sin sjel med den blir sinnet mykt og bøyelig, men hvis fortryllesen får fortsettelse smelter sinnet helt til bunns og blir flytende som vann (411b). Også på samme vis med den legemlige pleie. I utgangspunktet fordrer den viljeskraft og mot, men ensidigheten i utviklingen av legemlig styrke uten kontakt med kunst og vitenskap påvirker en negativ utvikling (411d): "[...] da vil den trang til åndelig utvikling som eventuelt måtte finnes i hans sjel, fullstendig avstumpes og svekkes."²²¹ Skal mennesket kunne utvikle disse egenskapene på en fruktbar måte, er det klart at de må bringes i harmoni med hverandre (411a): "Og er de i harmoni, da er sjelen både behersket og tapper."²²² Det dreier seg altså om å fremme et harmonisk forhold mellom grunnleggende sider ved menneskesjelen (411e-412a):

Da disse to egenskaper – mot og vitebegjærlighet – finnes i vår sjel, så har gudene etter min mening åpenbart gitt menneskene to kunster – musikk og gymnastikk – som svarer til den modige og filosofiske side av vår karakter. Hovedsaken er ikke at musikken skal utvikle sjelen

²²⁰ Jf. White, *A Companion to Plato's Republic*, s. 91 og Jaeger, *Paideia*, [II/309] s. 825.

²²¹ Platon (Mørland/Frost overs.), *Samlede verker* vol. V, s. 153.

²²² *Ibid.*, s. 152.

og gymnastikken legemet, men at de to sider av vår karakter ved de to kunsters hjelp skal strammes og slappes som strengene på en lyre til de klinger i fullkommen harmoni.²²³

Som Sundberg også tydeliggjør under tolkningen av dialogen på dette stedet, sikter Platons pedagogiske oppgaver mot en intersjelelig *harmonia* og en livskunst med menneskesjelen som instrument.²²⁴ Det er, slik Jager også fremhever det, tale om et vesentlig bilde på *paideia* i dypere forstand som et flerstrengt instrument hvor kunsten er å frembringe den skjønne samklang.²²⁵

Det er klart at *mousiké* ikke innehar en tilfeldig posisjon verken i dialogens komposisjonelle oppbygging eller i Platons dannelsesstenkning slik den kommer til uttrykk i *Staten*. *Mousiké* er oppdragelsens utgangspunkt og retter seg, i likhet med *gymnastiké* mot formingen av sjelen. Så fremhever også Sundberg med rette at den musiske oppdragelsen hos Platon tillegges en dobbel basisbetydning i form av at den setter tidligst inn i menneskelivet og har tilgang til de dypeste sjikt i personligheten og hvor det i begge tilfeller er tale om et grunnlag for all annen oppdragelse: ”Den er altså ikke bare inneledende men også grunnleggende.”²²⁶

²²³ Platon (Mørland/Frost overs.), *Samlede verker* vol. V, s. 153. Betegnelsen ”spennes og avspennes” er i musikalsk forstand bedre egnet her. Schleiermacher oversetter med ”angespannt und nachgelassen”. Jf. Platon, Schleiermacher (overs.) Eigler (hrsg.), *Politeia – Der Staat*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, s. 259. Grube/Reeves oversetter med ”stretched and relaxed”. Jf. Cooper (ed.), *Plato: Complete Works*, s. 1047.

²²⁴ Jf. Sundberg, *Harmonia*, s. 160.

²²⁵ Jf. Jaeger, *Paideia*, [II/310] s. 826.

²²⁶ Sundberg, *Musikkenkningen historie I*, s. 34.

2.1.3 *Mousiké: harmonia og rythmos*

Etter behandlingen av diktningens innhold og form og den del av den musiske kunst som omfatter fortellinger og beretninger er turen kommet til den nærmere behandling av de lyriske dikt og sanger (*odes tropou kai melon loipon*), nærmere bestemt diktningens musikalske uttrykk (398c-403c). Det dreier seg om det musikalske uttrykk gjennom de grunnleggende musikalske elementene *harmonia* og *rythmos*. Platons behandling på dette stedet i dialogen retter seg mot de musikalske elementer i særdeleshet, men forutsetter det nære slektskap i antikken mellom diktning og musikk. ”Diktning og tonekunst, som i det greske språk omfattes av det samme ord, er i sammenheng med den greske dannelses uatskillelige søsken.”²²⁷ En altfor stor vektlegging av *harmonia* og *rythmos* som musikalske elementer kan overskygge denne betydningen. *Harmonia* og *rythmos* er nært tilknyttet *logos*.

Platon gir i *Staten* (Jf. 398d) en grunnleggende definisjon av sang (*melos*) som samlebetegnelse for de tre hovedelementene: ord (*logos*) toneart (*harmonia*) og rytme (*rythmos*). Teksten (*logos*) forblir den samme, om den blir sunget eller resitert, og er fremdeles underlagt de samme grunnsetningene som allerede er etablert for diktningen. *Harmonia* og *rythmos* må forholde seg til teksten, så i følge Sokrates og hans samtalepartner. I tilknytning til Platons behandling på dette stedet fremhever også Jaeger i tolkningsøyemed Platons vektlegging av *logos* som de musikalske elementenes rettesnor. De grunnleggende prinsippene som ble formet tidligere i behandlingen av *mousiké* gjør seg også gjeldende i denne sammenheng og det muliggjør, i følge Jaeger, en samlet behandling av *logos*, *harmonia* og *rythmos* ut ifra et enhetlig standpunkt.²²⁸ Særlig avgjørende i sammenheng med den musiske oppdragelse og *mousiké* sett innenfor den sjeleformende kontekst er *harmonia*.

Harmonia er i antikkens kontekst ikke identisk med det moderne begrep for toneart. Begrepet inngår i forskjellige sammenhenger som for eksempel mytologi, diktning, filosofi og musikkteori og innehar følgelig også et vidt betydningsfelt. I begrepsparet *harmonia/rythmos* er det trolig også *harmonia*-begrepet som er eldst. *Harmonia* fremstår, i følge Lohman, som grekernes musi(kal)ske ur-begrep.²²⁹ Lohman tillegger begrepet en utvikling fra mytologisk guddommelig pregning til videre å gjelde sjelelig og karaktermessig samstemming (*Gestimmtheit*).²³⁰

²²⁷ Jaeger, *Paideia*, s. 814 [II/298] “Untrennbare Geschwister sind im Sinne der griechischen Bildung Dichtung und Tonkunst, wie ja auch ein einziges Wort der griechische Sprache umfasst.”

²²⁸ Jf. Jaeger, *Paideia*, [II/299] s. 815.

²²⁹ Jf. Lohman (1970), *Musiké und Logos*, Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, s. 51.

²³⁰ Jf. *ibid.* s. 103f.

Det skal også fremheves i denne sammenheng begrepets grunnleggende røtter i pythagoreisk virkelighets- og musikkforståelse gjennom den kvalitativt tallbaserte tilnærming til musikkens fenomen som denne tradisjonen også er kjent for. Når det gjelder pythagoreisk tradisjon og *harmonia*-tenkning dreier det seg, som Sundberg også fremhever, om skjønnetens fremtreden gjennom den tallmessige proporsjon: ”Det som ytrer seg i tonenes bevegende makt og i harmoniens enende og helende funksjon er altså de samme prinsipper som henter virkeligheten ut av ubestembarheten og gjør den til en ordnet størrelse, et kosmos.”²³¹ Sentralt ved *harmonia*, både i tilknytning til pythagoréerne som til Platon, er begrepets grunnbetydning. Som Anderson fremhever er *harmonia*-begrepet ikke ubetinget knyttet til en musikalsk kontekst i antikken, men uavhengig av sammenheng synes begrepets grunnbetydning å være ”sammenføyning.”²³² Grunnbetydningen i musikalsk sammenheng jevnføres med stemming i relasjon til lyrens strenger slik at det fremkommer som et ordens utgangspunkt for musikalsk fremførelse.²³³ Videre har *harmonia* å gjøre med den tonale orden. ”Det dreier seg om selve det fundamentale ordensprinsipp på klangens område, virkeliggjort i tonesystemet som en art stående orden og levendegjort på mangfoldig vis i de individuelle klanglig-melodiske forløp.”²³⁴ I den konkrete musikalsk sammenheng hos Platon i *Staten*, i følge Barker, er *harmonia* nært knyttet til *rythmos* ved å være en melodisk motpart: ”Det er det ordensskjema som skiller notene brukt i et musikkstykke fra å være kun en samling av tonehøyder.”²³⁵ Det dreier seg altså om et ordnet mønster av tonehøyder som det melodiske grunnlag i en musikalsk fremstilling. Ettersom det er tale om flere slike skjemaer bruker Platon flertallsbetegnelsen *harmoniai*.

Det som følger videre i Platons behandling er en kritisk sontring av de tradisjonelle greske toneartene (398e-399c) foretatt av Sokrates og hans samtalepartner Glaukon. Sokrates gir uttrykk for ikke å være spesielt musikkkyndig men ytrer allikevel et ønske om å beholde to av de seks *harmoniai* som er nevnt i samtalen, den doriske og frygiske, som uttrykk for to grunnleggende aspekter ved den menneskelige *areté*, henholdsvis tapperhet (*andreia*) og selvbeherskelse (*sophrosyne*).²³⁶ Betydningen av de respektive *harmoniai* og deres *areté*

²³¹ Sundberg, *Harmonia*, s. 80.

²³² Jf. Anderson, *Ethos and Education*, s. 28.

²³³ Jf. Sundberg, loc.cit.

²³⁴ Sundberg, *Musiske perspektiver*, s. 74.

²³⁵ Jf. Barker, *Greek Musical Writings I*, s. 164. ”[...] it is the scheme of order that distinguishes the notes used in a piece of music from a mere collection of pitches.” Se videre ibid. for aspekter ved *harmonia* begrepet i musikkteoretisk sammenheng i antikken. Se også ibid. (1989), *Greek Musical Writings vol. II: Harmonic and Acoustic Theory*, s. 14 for redegjørelse av begrepet i kulturhistorisk kontekst.

²³⁶ Jf. *Laches* 188d for nærmere belysning av sider ved den doriske modalitet. Platon lar Sokrates og hans samtalepartner tillegge tonearten frygisk en betydning som ikke samsvarer med tradisjonell gresk toneartsforståelse og som også er kritisert av Aristoteles [Pol VIII, 7, 8]. Jf. Sundberg, *Musikktenknngens*

befordrende kvaliteter er et avgjørende argument i Platons drøfting av den musiske oppdragelse i tilknytning til dannelsen av den menneskelige karakter. Det dreier seg om en oppdragelse som sikter mot mennesket som samfunnsvesen innenfor det ordnede menneskelige fellesskap *polis*. ”En velbalansert utvikling av disse holdningstendenser vil gjøre mennesket i stand til å reagere adekvat på livets forskjellige tilskikkelser, og er derfor av grunnleggende betydning både for enkeltindividets sanne funksjonsdyktighet og for etableringen av et velordnet menneskelig fellesskap.”²³⁷

Det moderne begrep toneart eller modalitet, om enn ikke identisk med originalen, synes å være det begrep som kommer nærmest den greske betegnelsen *harmoniai* i denne konteksten. Her vil jeg allikevel påpeke de problematiske sidene ved projeksjon av moderne tankeinnhold når det gjelder de musiske eller musikalske begrepene i antikkens kontekst, generelt og i tilknytning til *harmonia* og *rythmos* spesielt. Anderson fremhever også at det er lett å se *harmonia* og *rythmos* som rene musikalske karaktertrekk: ”Mens et stort antall av Platons kommentarer på dem kan bekrefte vår måte å tenke på, minner visse passasjer oss om den nære sammenhengen mellom disse delene og det talte ord i den greske tenkning.”²³⁸ Grekernes modale systemer og notasjon, kan ikke forklares på bakgrunn av moderne antagelser. Som Lohman også viser til, utgår den første forutsetningen for en forståelse av den greske musikken av det greske språkets egenart. En tilnærming til de greske musikalske begreper kan følgelig ikke benytte seg av en moderne forståelse gitt av et moderne begrepsapparat.²³⁹

Platon fortsetter behandlingen videre med å se nærmere på de ledsagende instrumentene til de lyriske dikt (*odes*) og sanger (*melos*) (399c-e). Her uttrykkes et klart ønske om enkelhet og Platon blir stående igjen med lyren og kitharaen som verdige til en opptagelse i staten (399e). Platon fremhever her at den kritiske sontringen av de musikalske elementene ved *mousiké* dreier seg om en rensning av staten som fullføres ved å se videre på de rytmiske elementene ved diktingen (400a-d). Også her gir Platon uttrykk for å ikke være spesielt kyndig på området og overlater avgjørelsen til Damon når det gjelder å bestemme hvilke rytmer som er av betydning i oppdragelsessammenhengen (400b).

historie I, s. 35 og Vetter (1935), ”Die Musik im platonischen Staate” i Vetter (1957), *Mythos-Melos-Musica: Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, s. 28.

²³⁷ Sundberg, *Harmonia*, s. 145.

²³⁸ Anderson, *Ethos and Education*, s. 70. ”While the greater number of Plato’s comments on them might confirm our way of thinking, certain passages remind us of the close connection in Greek thought between these factors and the spoken word.”

²³⁹ Jf. Lohman, *Musiké und Logos*, s. 27.

Platons behandling av de musikalske elementene i *Staten* er ikke omfattende og samtidig sparsomme med detaljer med hensyn til drøftingen. Henvisningene til Damons autoritet kan også tolkes dit hen at det ikke dreier seg om musikkteoretiske aspekter ved behandlingen og videre at det ikke er en musikkteoretisk lære Platon ønsker å danne grunnlaget for.²⁴⁰ Det er grunnprinsippene for det musiske fenomen som er det avgjørende. Platons behandling av de musikalske elementer er også i stor grad en kritisk sontring og forenkling av de musikalske uttryksmuligheter. En slik tilnærming til musikkens fenomen kan synes vanskelig, problematisk og også uaktuell for en moderne betraktning. Men Platon har også et mål med behandlingen som overgår en kritisk holdning og reduksjon av det musikalske uttrykk i seg selv. Den musiske oppdragelsen i det hele retter seg mot formingen av menneskets karakter. Den kritiske sontring av musikalske virkemidler og instrumenter er en del av den bredere behandling av *mousiké* som oppdragelsens både innledende og grunnleggende utgangspunkt og retter seg følgelig mot det overordende mål for behandlingen av *paideia*. Så er det også i lys av de problemer som knytter seg til oppdragelsen av mennesket og sjeleformingen at den må leses. Når det gjelder det gjelder *mousiké* uttrykkes denne sammenhengen nærmer i tenkningen og problematikken som knytter seg til *ethos* og *mimesis* hos Platon og vil belyses i det følgende.

²⁴⁰ Jf. Anderson, *The Importance of Damonian theory in Plato's Thought*, s. 91.

2.1.4 Platon og *ethos* i *Staten*

Behandlingen av *mousiké* i *Staten* under oppdragelsens synspunkt retter seg mot sjeleformingen. De grunnleggende musikalske elementene *harmonia* og *rythmos* tillegges i dialogen en avgjørende betydning i denne formingsprosessen og det er den musikalske virkelighet som er det avgjørende utgangspunktet for behandlingen. Platon inngår i antikkens tradisjon når det gjelder *ethos*-tenkningen. Hans bidrag i denne sammenheng er ikke bare tradisjonelt av betydning men innehar også en særegen stilling. På hvilken måte disse aspektene kommer til uttrykk er tema i det følgende.

Platon gir selv ikke uttrykk for å være spesielt musikkyndig eller å være i besittelse av inngående musikkteoretisk kunnskap. Platon er opptatt av den musikalske virkelighet og musikkens virkning på mennesket. Han lar ikke Sokrates beskrive de teoretiske aspektene ved de enkelte *harmoniai*, men nettopp deres antatte virkning på mennesket og dets sjeleliv (398e-399c). Når Platon lar Sokrates tale om *harmonia* er det, for å si det med Anderson, tale om "[...] en opplevelse, ikke en abstraksjon som diagramform i en avhandling."²⁴¹ Dette opplevelsesaspektet ved Platon og *ethos* sier også noe om betydningen av *ethos*-tenkningen som forståelsesramme til behandlingen av Platons musikkdrøfting i *Staten*. *Ethos* og dens betydning for Platon har ikke bare en opplevelsesmessig fundering men er også nært forbundet med både politiske og filosofiske aspekter ved Platons tenkning. For å si det med Vetter: "Musikkens etiske kraft måtte bli til et naturlig utgangspunkt for statsteoretikeren, som rykker den oppdragende tanken i midten for sine overveielser og som avleder statens ideelle innretninger fra rettferdighetens [*dikaiosyne*] idé."²⁴²

Et vesentlig problem når det gjelder *ethos*-tenkningen hos Platon er på hvilken måte den står i relasjon til Damon og hans tanker omkring emnet.²⁴³ Som tidligere nevnt, kommer Platons uvitenhet når det gjelder de musikalske elementer eksplisitt til uttrykk i dialogen, først under behandlingen av de enkelte *harmoniai* (398e-399c) og videre under belysningen av *rythmos* (399e-400c). Her gir altså Platon plass for Damons musikkteoretiske og musikketiske autoritet. Men hvordan kan vi tolke sammenstillingen mellom Platon og Damon slik det uttrykkes i dialogen?

²⁴¹ Jf. Anderson, *Ethos and Education*, s. 25. "When Pindar and Aristotphanes and Plato spoke of Harmonia they meant something heard – an experience, not an abstraction diagramed in a treatise." Videre *ibid.*, s. 67.

²⁴² Vetter, *Die Musik im platonischen Staate*, s. 19. "Die ethische Kraft der Musik musste zum natürlichen Ausgangspunkte für den Staatstheoretiker werden, der den erzieherischen Gedanke in den Mittelpunkt seiner Überlegungen rückt und die idealen Einrichtungen seines Staates aus der Idee der Dikaio-syne ableitet."

²⁴³ For referanser til Damon hos Platon utenom *Staten*, se *Laches* 180d, 197d og 200a.

Damons betydning for *ethos*-tenkningen skal ikke undervurderes. Hans tanker om musikkens etiske virkekraft er formidlet gjennom fragmenter og overleverte skrifter, og identifiseres som avgjørende for både Platons og Aristoteles' pregning av begrepet.²⁴⁴ Til tross for Damons grunnleggende betydning for *ethos*-tenkningen er det likevel viktig å se særegenheten ved Platons bruk av *ethos*. Koller ser ubetinget Damons teori bak Platons behandling av *ethos* og *mousiké* og fremhever at det for Platon kun dreier seg om de praktiske konsekvensene av den etiske vektleggingen av *mousiké* hos Damon.²⁴⁵ Spørsmålet er i hvilken grad Kollers vektlegging er berettiget. Anderson har tatt forholdet Platon/Damon i musikktenkningens historie opp til nærmere behandling på bakgrunn av de overleverte fragmenter og ser samtidig på særegenheter ved de to tenkerne så vel som tradisjonelle sider og fellesaspekter.²⁴⁶ Slik Anderson ser det, er det en rekke punkt som også skiller Platon og Damon fra hverandre. Damons glede over de tekniske aspektene ved *mousiké* står i motsetning til den musikalske *paideia* og dens enkelhet hos Platon.²⁴⁷ Den mest slående forskjellen, i følge Anderson, er da også de to tenkernes forskjellige holdninger til musikalsk innovasjon. Slik Anderson tolker Platons referanser til Damon, gir de et bilde av Damon som musikalsk allsidig og teknisk kyndig, hvilket ikke er i samklang med Platon og hans musikalske *paideia*.²⁴⁸

Anderson ser likheter men også ulikheter hos Damon og Platon og understreker viktigheten av å se "[...] i hvilken grad Platons tenkning om musikalsk *ethos* viser kreativ selvstendighet."²⁴⁹ Konklusjonen ved nærmere sammenligning tillegger Damon betydning i Platons konsepsjon om *ethos* opp til en viss grad: "Platon brukte Damons teori, men han brukte den kritisk, ved å oppta noen aspekter, og ved å forkaste mange andre, uten tvil med kompromisser som ikke er merkbare nå."²⁵⁰ På bakgrunn av Andersons grunnleggende behandling er det mulig også i tilknytning til Platons musikkforståelse å se hans betydning ikke bare som tradisjonell og konservativ, men samtidig i retning av særegenhet. Platon er opptatt av musikken som klingende fenomen, dens praktiske konsekvenser og det er nettopp

²⁴⁴ Jf. Sundberg, *Ethos-læren i gresk musikktenkning*, s. 148, Neubecker, *Altgriechische Musik*, s. 130 og Lippman, *Musical thought in ancient Greece*, s. 69

²⁴⁵ Jf. Koller, *Die Mimesis in der Antike*, s. 20

²⁴⁶ Jf. Anderson (1955), "The Importance of Damonian Theory in Plato's Thought" i *Transactions and proceedings of the American Philological Association*, 86: 88-102 og Anderson (1966), *Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.

²⁴⁷ Jf. Anderson, *The Importance of Damonian Theory in Plato's thought*, s. 96.

²⁴⁸ Jf. Ibid., s. 91 og s. 96f.

²⁴⁹ Anderson, *The Importance of Damonian Theory*, s. 99. "What need emphasis is the degree to which Plato's thinking on musical *ethos* shows a creative independence."

²⁵⁰ Ibid. s. 102. "Plato used Damonian theory, but he used it critically, adopting some points and discarding many others, doubtless with compromises not now perceptible."

de praktiske konsekvensen ved den musiske oppdragelse som Platon er opptatt av å fange med hensyn til denne oppdragelsens innhold. Grunnlaget er Platons filosofiske egenart. Den er, som allerede nevnt både tradisjonsbevisst og av selvstendig karakter. Damons musikkteori er avgjort av betydning for Platons behandling av *mousiké* og det er mulig å anta at Platon hadde kjennskap til tradisjonen. Men å anse Platon som en etterligning av Damon i behandlingen av forholdet *mousiké* og *ethos* som Koller tenderer til, er altså et kontroversielt standpunkt.

Det dypereliggende spørsmål i tilknytning til Platon er hvordan *ethos* formuleres som avgjørende bestanddel av *mousiké* i oppdragelsessammenheng og hvordan *ethos*-tenkningen danner grunnlaget for en musikalsk *paideia*. Hva kjennetegner så Platons *ethos*-tenkning og hvordan forholder det seg med forståelsen av *ethos* i Platons musikkforståelse slik den kommer til uttrykk i dialogen *Staten*? Platon har allerede etablert at de to *harmoniai*, dorisk og frygisk, henholdsvis voldsom og mild i sin karakter tilsvarende den modige og filosofiske siden ved menneskets personlighet, gjengir best tapperhet (*andreia*) i ulykke og selvbeherskelse (*sophrosyne*) i lykke (399a-d). Også de forskjellige instrumentene behandles på bakgrunn av deres effekt eller evne til å påvirke menneskets karakter, og det er avgjort det apollinske prinsipp som gjør krav på berettigelse (399e). På samme vis gjelder det *rythmos* hvor det avgjørende er hvilke rytmer som best gir uttrykk for et tappert og behersket liv, selv om benevnelsen av disse helt og holdent overlates til Damon (400c). Det som er avgjørende er ikke så mye de tekniske aspektene ved *rythmos* og *harmonia* men nærmere bestemt forholdet mellom *ethos* og de to elementene samt hva som er følgene av det som gjengis eller uttrykkes. God harmoni (*euharmonia*) og god rytme (*eurythmia*) følger karakterens enkelhet (*euetheia*) hvor den gode (*alethos*) og skjønne (*kalos*) karakter (*ethos*) er utviklet i samsvar med en intelligent plan (400e).²⁵¹ *Mousiké* uttrykker *ethos* gjennom de grunnleggende elementene *harmonia* og *rythmos* og Platon gjør det klart at det, på bakgrunn av *mousiké* og dens innhold, kan være tale om etterligning/uttrykk (*mimetha*) av enten god (*euetheia*) eller dårlig (*kakoetheia*) karakter (401a). Uttrykksaspektet er betydningsfullt i tolkningssammenheng. Som Nettleship fremhever i sin kommentar til passasjen kan *mousiké* ikke unngå å være oppdragende: "[...] den påvirker karakteren fordi den uttrykker

²⁵¹ Mørland/Frosts oversettelse gir ikke et klargjørende bidrag i tolkningsøyemed. For en mer autentisk oversettelse av de greske begrepene henviser jeg her til Grube/Reeves' oversettelse i Cooper (ed.), *Plato: Complete Works*, s. 1038. "The fine words, harmony, grace, and rhythm follow simplicity of character – and I do not mean this in the sense in which we use 'simplicity' as a euphemism for 'simple – mindedness' – but I mean the sort of fine and good character that has developed in accordance with an intelligent plan." Se også Schleiermacher (overs.) i Eigler (hrsg.), *Politeia – Der Staat*, s. 225.

karakter.”²⁵² Implisitt i denne tankerekken som beskrevet ovenfor ligger det grunnleggende syn i antikkens *ethos*-tenkning, som også står i korrelasjon til Platon, nemlig at menneskesjelen utsettes for ytre bevegelser som til en viss grad også har slektskap med sjelens bevegelser og at disse bevegelsene følgelig har en påvirkning.

Anderson fremhever at dette er et grunnleggende syn også hos Platon. ”Dessverre blir vi aldri fortalt nøyaktig hvordan sjelen er, eller kan bli, påvirket av ytre bevegelsesmønstre som har harmonisk slektskap med den.”²⁵³ Platon lar ikke Sokrates og hans samtalepartner gå grundig inn på de etiske kvalitetene i behandlingen av *harmonia* og *rythmos* og det gis heller ingen inngående begrunnelse. Som Jaeger fremhever, begrunner ikke Platon forholdet mellom *mousiké* og *ethos* men forutsetter det.²⁵⁴ En forutsetning for *ethos*-tenkningen i tilknytningen til *mousiké* og *paideia* hos Platon ligger i Platons forståelse av menneskesjelen og dens tre elementer (434d-444b). Det avgjørende i oppdragelsen er å muliggjøre veksten av disse elementenes *areté*. Som kjent realiseres *areté* i sjelens begjærkraft (*epithymetikon*) og dens viljeskraft (*thymoeides*) gjennom virkeliggjørelsen av selvbeherskelse (*sophrosyne*) og tapperhet (*andreia*). Selvbeherskelse og tapperhet fremkommer som avgjørende etiske kvaliteter ved behandlingen av *harmonia* og *rythmos*. Det dypereliggende aspekt ved *ethos*-tenkningen hos Platon er at *mousiké* inngår i virkeliggjørelsen av den menneskelige *areté* og er følgelig av betydning i oppdragelsens grunnleggende fase. Den musiske oppdragelsen har gjennom *mousiké* med sin sjeleformende og bevegende evne en særlig umiddelbar tilgang til mennesket (Jf. 401c-402a). Det avgjørende for Platon, hans forutsetninger tatt i betraktning, er at det musiske uttrykk er bærer av en kvalitet i samsvar med oppdragelsens siktemål. *Mousiké* og dens oppdragelsesfunksjon kvalifiseres gjennom den *ethos*-formidlende kvalitet den er bærer av.

Abert er i sin lesning av Platon opptatt av det han velger å kalle for ”inkonsekvensen i Platons kunsthørelse” og ser en avgjørende motsetning i på den ene siden Platons vektlegging av *mousiké* i oppdragelsen og på den andre siden den sterke kritikken av *mousiké* og dens grunnleggende elementer.²⁵⁵ Aberts lesning støter på problemer i tilknytning til Platon og *mimesis*-begrepet i drøftingen av *mousiké* i forhold til idélæren og fører til en resignasjon ovenfor inkonsekvensen i Platons behandling. Hvordan kan *mousiké* forstås som forberedelse

²⁵² Nettleship, *Lectures on Plato's Republic*, s. 108. “No art, therefore, can help being educational; it affects character because it expresses character.”

²⁵³ Anderson, *Ethos and Education*, s. 69. “Unfortunately we are never told precisely how the soul is, or could be, affected by external patterns of motion having harmonic kinship with it.”

²⁵⁴ Jf. Jaeger, *Paideia*, [II/301] s. 817. Se også Nettleship, *Lectures on Plato's Republic*, s. 108 og Anderson, *Ethos and Education* s. 69.

²⁵⁵ Jf. i det følgende, Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, ss. 9-13.

til den filosofiske innsikt når den i tilknytning til erkjennelsen av det værende gis en så negativ behandling? *Mousiké* og *paideia* synes følgelig for Abert som uforenelige. ”Det er merkelig å observere hvordan den samme mann, som uttrykker seg så nedlatende om kunstens usannhet og verdiløshet, allikevel blir til den musikalske etikkens ivrigste representant.”²⁵⁶ Så er Platons musikkforståelse i følge Abert både ”ensidig” og ”usammenhengende.”

Abert berører en vesentlig spenning ved dialogens dramatiske oppbygning. Som Friedländer fremhever, må vi for en forståelse av verket som et hele legge merke til at vi med den musiske oppdragelsen befinner også på et innledende nivå og at det pekes fremover mot herskernes oppdragelse som sentrum for dialogen. Friedländer ser dette aspektet, både i dramaturgisk og innholdsmessig henseende, som en avgjørende spenning som driver dialogen til dens høydepunkt.²⁵⁷ Jaeger ser også grensene for den musiske oppdragelse og dens forming av karakteren som vesentlig siktbare, men fremhever samtidig den grunnleggende betydningen av den musiske oppdragelsen: Man vil merke at det på dette stedet i dialogen (401e) ”[...] ikke dreier seg om en fin, mer eller mindre tilfeldig psykologisk vending, men om en pedagogisk grunnleggende følge av den platonske erkjennelsesteori.”²⁵⁸ Platons *paideia* er rettet mot menneskesjelens anlegg for egen vekst og utvikling. Veien til innsikt avgjort lang, men har sitt utspring i den musiske oppdragelse. For å si det med Platon: den rette innsikt ligner den rette tilstand i den oppdratte sjel (401e).

Ethos-tenkningen hos Platon er både interessant og problematisk. Den åpner for perspektiver under sjeleformingens synspunkt. Samtidig snevrer den inn de musikalske uttrykksmulighetene i form av en kritisk behandling og utvisning av musikalske uttrykksmidler og instrumenter, noe som i tolkningsøyemed kan være vanskelig å forstå for en moderne betraktning. Men spørsmålet er også hvorvidt det er sontringen av de respektive *harmoniai* og de tilhørende instrumenter som er det vesentlige for betraktningen. Som Anderson også fremhever, bygger Platon i sin *ethos*-tenkning på fortiden samtidig som han også bidrar for fremtiden. Men det er avhengig av et grunnleggende premiss: ”[...] Platons teorier om paideutisk ethos forblir grunnleggende uangripelige forutsatt at vi aksepterer hans forutsetninger.”²⁵⁹

²⁵⁶ Abert, *Die Lehre vom Ethos*, s. 13. ”Es ist merkwürdig zu beobachten, wie derselbe Mann, der sich über die Unwahrheiten und Wertlosigkeit der Kunst so abfällig äußert, dennoch zum eifrigsten Vertreter der musikalischen Ethik geworden ist.“

²⁵⁷ Jf. Friedländer, *Plato: The Dialogues*, s. 94f.

²⁵⁸ Jf. Jaeger, *Paideia*, [II/305] s. 821. ”Der tiefere Kenner wird bemerken, dass es sich hier nicht nur um eine feine, aber mehr oder minder zufällige psychologische Wendung handelt, sondern um eine pädagogische grundlegende Folgerung aus der platonischen Theorie der Erkenntnis.“

²⁵⁹ Anderson, *Ethos and Education*, s. 110. “[...] Plato’s theory of paideutic ethos remains fundamentally unassailable provided we accept his assumptions.”

2.1.5 *Mimesis* i *Staten* andre og tredje bok

Ethos-tenkningen hos Platon baserer seg på forutsetninger. Om en er villig til å akseptere disse forutsetningene må være opp til den enkelte fortolker. Uavhengig av standpunkt er det allikevel av betydning å se nærmere på det begrep som ligger til grunn for denne, nemlig *mimesis*.

Drøftingen av *mousiké* som oppdragelsens utgangspunkt tar til med en behandling av innholdet (*logos*) i sanne og oppdiktede fortellinger (376e). Emnet er fortellinger som formidler forestillinger om gudene og heltene i antikkens epos (376e-392c). Sokrates sier til Adeimantos (379a):

Jeg og du er ikke diktere [...] vi er grunnleggere av en stat. Som sådanne bør vi kjenne de grunnsetninger som dikterne må rette seg etter og ikke har lov å vike for. Men selv behøver vi ikke å dikte.²⁶⁰

Sokrates og Adeimantos behøver altså ikke å dikte selv, men søker å sette opp grunnsetninger for dikterne og deres virke. Det sier noe om den politiske sammenheng dialogen inngår i, om den politiske funksjonen *paideia* innehar og om den politiske kontekst for behandlingen av oppdragelsessystemet i *Staten*. Jaeger påpeker med rette, at Platons Sokrates ikke er oppatt av å grunnlegge en teori for dikteteksten: "[...] hans poetikk er kritikk av poesi som *paideia*."²⁶¹ Når det gjelder fortellinger om gudene konkluderer drøftingen med to grunnsetninger: Gudene er ikke årsak til alt, bare til det gode (380c) og gudene bedrar ikke menneskene i ord eller gjerning (383a). Disse to grunnsetningene er avgjørende for den tidlige oppdragelse av vokterne dersom "[...] våre voktere helt fra de er små skal lære å ære gudene og sine egne foreldre og å legge vekt på å holde fred og vennskap innbyrdes (386a)."²⁶² At gudene er opphav til ulykker og at heltene ikke er gode mennesker fremkommer som en dikterisk innbilning og en slik fremstilling er verken from eller sann (391e). Diktningens innhold skal rette seg etter grunnsetningene for denne slik Sokrates og hans samtalepartner har definert dem. Det dreier seg her om den avgjørende betydning *mousiké* innehar i antikkens *paideia*. Sörbom fremhever denne diktningens didaktiske funksjon i dens møte med tilhørerne og påpeker at valget av innhold følgelig er avhengig av effekten innholdet utøver på mennesket.

²⁶⁰ Platon, *Staten* – Samlede verker V, s. 114.

²⁶¹ Jaeger, *Paideia*, [II/296] s. 812. "Plato gibt jedoch keine Theorie der Dichtkunst um ihrer selbst willen, sondern seine Poetik ist Kritik der Poesie als *Paideia*."

²⁶² Platon (Mørland/Frost overs.), *Samlede verker* V, s. 121.

Så må fortellingene være "[...] både sanne og gode, det vil si, å manifestere på en korrekt måte en god og vakker idé."²⁶³

I behandlingen av diktningens form (*lexis*) er utgangspunktet at enhver historisk eller dikterisk beretning er en fremstilling av begivenheter i fortid, nåtid eller fremtid (392d-e). I enhver fremstilling skilles det mellom enkel beretning (*diegese*) og etterligning (*mimesis*) og videre den fremstilling som inneholder begge disse kategoriene. Platon lar Sokrates eksemplifiserer de tre kategoriene med utgangspunkt i Homer og *Illiaden* (392e-394c). Det finnes altså tre måter å dikte og fortelle historier på og Platon knytter de tre kategoriene til henholdsvis tragedie og komedie (etterligning), dityhrambene (enkel beretning) og episk diktning (etterligning og enkel beretning) (394c). Platon fremhever de to arter av fremstilling hvor den ene forstås som kombinasjon av enkel beretning og et lite innslag etterlikning, mens den andre ene og alene vil benytte seg av etterligning (396c-397b) og hvor det er rom for henholdsvis lite eller mye rytmisk og harmonisk variasjon (397c-d).

Det avgjørende når det gjelder behandlingen av diktningens funksjonelle form er *mimesis* og å bestemme om *mimesis* skal tillates i bruk av dikterne, kun i visse tilfeller – og da hvilke og hvilke ikke – eller om de skal forbys (394d). Platon fremholder den menneskelige natur og dens ensidighet. Den menneskelige natur er, i følge Platon, ikke i stand til å etterligne mer enn én ting og ei heller ikke i stand til å utføre de handlinger den etterligner på en tilfredsstillende måte (395b). Så skilles altså den etterlignende virksomhet fra vokternes virksomhet. Vokterne skal befris fra alt som ikke har noe å gjøre med deres oppgave i å forsvare statens frihet. Skal de først etterligne noe, må de fremsatte forbilder besitte kvalitative egenskaper som bl.a. tapperhet, selvbeherskelse, fromhet og frihet (395c-b) og skal etterlignende diktning tillates i staten er det gjennom diktere og historiefortellere som fremstiller forbilder i overensstemmelse med de fastlagte grunnsetninger (398b). Følgelig er også *mousiké* et utgangspunkt for kritikk og drøfting. De fastlagte grunnsetninger avgjør læreinnholdet i den musiske oppdragelsen. Platon opphever diktingens autonomi, sagt med Sundberg, og lar den sikte inn mot det høyeste mål: "For diktningen, som for andre størrelser i tilværelsen, er det avgjørende kriterium hvorvidt den utfoldes innen skinnets verden eller om den sikter mot det fundamentalt værende."²⁶⁴

Den ovenfor nevnte behandling retter seg mot det vide *mousiké* begrep i det hele og mot elementer som form og innhold ved diktningen i særdeleshet. Også de musikalske

²⁶³ Sörbom, *Mimesis and Art*, s. 121. "Thus *mythoi* must be both true and good, that is, actually manifesting a good and beautiful idea correctly."

²⁶⁴ Sundberg, *Harmonia*, s. 143.

elementene *harmonia* og *rythmos* behandles under et *mimesis* synspunkt. Følgelig dreier Platons behandling seg også om musikkens *mimesis*-karakter eller musikalsk *mimesis*. Når Platon lar Sokrates beholde de respektive *harmoniai* som er av betydning for oppdragelsen, er det på bakgrunn av deres evne til å etterligne (*mimesis*) og vise det modige og selvbeherskede mennesket (399a). De respektive *harmoniai* gjengir (*mimesis*) mennesket og dets grunnleggende *areté* representert ved tapperhet og selvbeherskelse (399c). Det er også tale om instrumenter som *mimesis* av *aulos* gjennom deres modulasjonsegenskaper (399d).

Både innhold og form i diktningen tillegges hos Platon en etisk virkekraft gjennom *mimesis*. Diktningen fremstiller både guddommelig og menneskelig liv og virke og mennesket har en mottakelighet for fremstillingen. I fremstillingen møter diktningens innhold og form den menneskelige erfaring av denne. Dette aspektet gjør *mousiké* generelt og musikkens spesielt til en sjeleformende kvalitet i oppdragelsen. Platon er i behandlingen av den musiske oppdragelse opptatt av *mousiké* og dens grunnleggende evne til å fremkalle og forme forestillinger hos mennesket både når det gjelder diktningens innhold, dens fremstilling samt musikken og de musikalske elementer. En forutsetning for *mousiké* og dens betydning for oppdragelsen synes å ligge i *mimesis* som fremstilling eller etterlikning av *ethos*. Halliwell ser da også disse aspektene ved *mimesis* samlet i begrepets funksjon som prosess hvor det avgjørende er den sjeleformende påvirkning *mousiké* har ovenfor mennesket.²⁶⁵

Platon er opptatt av *mousiké* under sjeleformingens synspunkt hvor *mimesis* fremstår som kjernen i forholdet mellom mennesket og *mousiké*. Platons argumenter, for å si det med Halliwell, "[...] beveger seg innenfor poesiens anerkjente oppdragende status og kulturelle innvirkning i hans egen verden til en ytring av behovet for å kontrollere poetisk innhold på bakgrunn av etisk ideologi, individuell psykologisk utvikling og den sosiale orden som et hele."²⁶⁶ Det dreier seg om *mousiké* som en ytringsform hvor fremførelsesaspektet og da også de opplevelser og erfaringer det medbringer er utslagsgivende for verdien og betydningen som tillegges den. "Sin verdi får den i samme grad den orienterer det opplevende menneske i retning av verdienes kilde."²⁶⁷

Et grunnleggende premiss for Platon er sontringen mellom det heslige og det skjønne. Vi finner det overalt, sier Platon og fortsetter (401a): "Heslighet og disharmoni er nær beslektet med dårlig tale og dårlig tenkemåte; skjønnhet og harmoni er nær beslektet med og

²⁶⁵ Jf. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, s. 53.

²⁶⁶ Halliwell, loc.cit. "Plato's argument move from the acknowledged educational status and cultural influence of poetry within his own world to a statement of the need to control poetic content in the interests of ethical ideology, individual psychological development, and the social order as a whole."

²⁶⁷ Sundberg, *Harmonia*, s. 143.

etterligninger [*mimesis*] av den edle og gode karakter [*agathos ethos*].”²⁶⁸ Så er også den beste musikk i Platons ører den musikk som er mest lik fremstillingen av det gode og det skjønne.²⁶⁹ Det gir *mousiké* et kvalitetsaspekt som går utover de rent tekniske sidene ved saken. For å si det med Sundberg går spørsmålet om musikkens sjelelig-åndelige gehalt dypere enn det som kan kalles teknisk standard.²⁷⁰ ”Dypest sett er skillet tilknyttet spørsmålet om forankring i det skjønne og det gode som fundamentale og forpliktende tilværelsesrealiteter.”²⁷¹ Så er disse tilværelsesrealitetene også så forpliktende at Platon ser seg nødt til ikke bare å føre oppsyn med dikterne, men med samtlige kunstnere (401c): ”Vi må søke kunstnere som har den evnen til å oppspore det skjønne og harmoniske.”²⁷² Og i den grad det er tilfellet vil *mousiké* i oppdragelsessammenheng bidra til at de unge, fra de er helt små, vil bli drevet til å etterligne, elske og sympatisere med alt skjønt (401d). Så er det også mulig, med Raptis, å se at Platon i tredje bok av *Staten* gjør bruk av et *mimesis*-begrep som retter seg mot *paideia* i betydningen uttrykk av karakter eller fremstilling av sjelelige tilstand.²⁷³

Musikkens grunnleggende elementer, *harmonia* og *rythmos*, har *mimesis*-egenskaper og formidler eller kommuniserer *ethos*. Slik Stenzel også tolker det tillegger Platon *rythmos* og *harmonia* den samme oppdragende betydning som i tilfellet diktningens innhold, riktignok under tekstens (*logos*) rettesnor (Jf. 398c).²⁷⁴ For å si det med Burnet er *rythmos* og *harmonia* den mest direkte form for *mimesis* som finnes, og det de uttrykker er ”[...] ikke ytre tilsynekomst men sjelens disposisjon.”²⁷⁵ Platon erkjenner de musikalske elementers grunnleggende virkningseffekt og lar disse elementene rette seg etter *logos* (400d). Men *logos* retter seg også etter sjelens tilstand (*ethos*). Følgelig er god fremstilling et uttrykk for sjelens troskyldighet (*euetheia*), dvs. den gode (*agathos*) og edle (*kalos*) sjel (400e). Som Sundberg fremhever er det i så måte et spørsmål om hvorvidt musikkens *ethos*-bærende evne skulle være avhengig av tekstens innhold; en slik betraktning er ”[...] i det hele en drastisk innsnevering av grekernes musikalske *ethos*-tenkning.”²⁷⁶

²⁶⁸ Platon (Mørland/Frost overs.), *Samlede verker* vol. V, s. 140.

²⁶⁹ Jf. Mathiesen (2001), ”Mimesis” i Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 16, London: Macmillan Publishers Ltd., s. 709. “The best music is that which has the greatest similarity (homoiotēs) to mimesis of the good and the beautiful [...]”

²⁷⁰ Jf. Sundberg, *Musikktenkningens historie I*, s. 34.

²⁷¹ Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog “Lovene”*, s. 84.

²⁷² Platon (Mørland/Frost overs.), op.cit., s. 141.

²⁷³ Jf. Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 69.

²⁷⁴ Jf. Stenzel, *Platon der Erzieher*, s. 129.

²⁷⁵ Burnet (1968), *Greek Philosophy: Thales to Plato*, London: Macmillan Press, s. 250. “[...] but what they imitate is not outward appearance but disposition of soul.” Her sitter etter Sundberg, op. cit., s. 83.

²⁷⁶ Jf. Sundberg, op.cit., s. 82.

Det gjelder for øvrig også *mimesis*-begrepets kompleksitet. Som jeg ovenfor har forsøkt å belyse i tilknytning til musikalsk *mimesis* er det tale om både et innholdsmessig og formalt konstituerende aspekt ved fenomenet hvor også disse kategoriene står i et gjensidig og komplementært forhold til hverandre. *Mimesis* er grunnlaget for *ethos* og utgjør følgelig et fundament i *ethos*-tenkningen hos Platon. Det gir ikke bare begrepet en verdi i Platons musikkforståelse men gir også *mousiké* en sentral og vesentlig stemme i *paideia* hos Platon. Det innholdsmessige og formalt konstituerende aspektet ved *mimesis* tillegger musikken en betydelig rolle i oppdragelsen, men gjør den også sammen med diktningen til gjenstand for kritikk og filosofisk drøfting. Else henviser også til Platons nære forbindelse med diktningen som kunst og videre hans dype forståelse for dens grunnleggende betydning i *polis* og for *paideia*: ”Ingen greker tok så mye av hans egen kultur opp i sitt hjerte og i sin sjel, som Platon gjorde, og ingen noensinne avviste den så komplett.”²⁷⁷

Det er en betydningsfull spenning hos Platon som her formuleres av Else, og som jeg har belyst ovenfor i forbindelse med oppdragelsens innledende og grunnleggende betydning hos Platon. Dette spenningsfeltet er også å finne i Platons musikkforståelse og forholdet Platon og *mousiké*. Det dreier seg om spenningen mellom *mousiké* og dens verdi i oppdragelsen og *mousiké* som *mimesis* og følgelig en fare i idealstaten. I denne sammenhengen er det derfor nødvendig å se videre på utfoldelsen av *mimesis* i *Staten*. Avvisningen og utvisningen av *mimesis* fra idealstaten er tema for dialogens tiende bok. Her fremkommer *mimesis* som en form for lek (*paideian*), og skal heller ikke taes alvorlig (602b). Spørsmålet er om kanskje lek allikevel er et alvorlig emne for Platon. Som Melberg også påpeker tas *mimesis* faktisk så alvorlig at den nettopp behandles og avvises i dialogens avsluttende del.²⁷⁸

²⁷⁷ Else, *Plato and Aristotle on Poetry*, s. 3f. “No Greek ever took so much of his own civilization into his heart and soul as Plato did, and none ever rejected it so completely.”

²⁷⁸ Jf. Melberg, *Theories of Mimesis*, s. 12.

2.1.6 *Mimesis* i *Staten* tiende bok

Platon gjenopptar behandlingen av *mimesis*-begrepet i den avsluttende delen av dialogen (595a-608c). Det første problemet som melder seg i denne sammenhengen er hvordan denne delen skal tolkes ut ifra dialogen som helhet.²⁷⁹ Burnyeat ser en fortsettelse av *mimesis*-behandlingen i tredje bok, men på et høyere nivå, og fremhever det filosofiske perspektivet denne behandlingen inngår i.²⁸⁰ Halliwell fremhever også sammenhengen mellom dialogen som et hele og tiende bok og forstår dennes funksjon i musikalske termer som en ”kompleks koda til hovedstrukturen.”²⁸¹ Platon referer også til oppdelingen av sjelen i dens enkelte deler fra tidligere i dialogen i innledningen av behandlingen når det fremheves at den etterlignende diktning (*mimesis*) ikke gis innpass i staten (595b).

Den etterlignende diktningen er å betrakte som en ulykke for tilhørernes sjel hvis de ikke eier den motgift (*pharmakon*) som består i å kunne erkjenne tingenes virkelige sammenheng. Sokrates og hans samtalepartner er oppatt av å bestemme *mimesis* som et hele (*mimesis holos*) og hva begrepet fullt ut består i (595c). Behandlingens utgangspunkt er den komplekse sammenstilling mellom *mimesis* og virkeligheten, dvs. forholdet mellom en form (*eidos*, *idea*) og fremstillingen av denne (596b-c). Et avgjørende aspekt i så måte, er sontringen mellom tingen i seg selv, tingens fremstilling og tingens etterligning (597b-c). Platon definerer både malere og tragediediktere som etterlignere (*mimétes*) og den etterlignende kunst (*mimesis*) er å betrakte som et skyggebilde og befinner seg som etterligning av en fremstilling tre ganger fjernt fra sannheten (597e-598c).

Fra å behandle *mimesis* i det hele går Platon videre til Homer spesielt (598c-601a). Det gjelder da særlig hans dikteriske fremstilling av det største og fineste, deriblant oppdragelsen av mennesket (599d). Spørsmålet er hvorvidt Homer har kunnskap eller innsikt om alt som fremstilles i for eksempel tragedien og hvorvidt han oppdrar mennesket til *areté*. Platon må slå fast at alle diktere fra Homer av kun etterligner skyggebilder av *areté* uten å komme i berøring med sannheten (600e). Platon benytter seg av en analogi mellom diktning og malekunsten hvor det å dikte forstås som å male de forskjellige kunster uten å ha innsikt i annet enn å kunne etterligne dem (601a). Platon fremhever dikterens produkt når det har

²⁷⁹ Jf. Burnyeat (1999), “Culture and Society in Plato’s Republic” i Peterson (ed.) *The Tanner Lectures On Human Values*, 20:215-324, Salt Lake City: University of Utah Press, s. 288 og n. 9 s. 289.

²⁸⁰ Jf. loc. cit.

²⁸¹ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, s. 56. “Its function is best understood as a complex coda to the main structure.”

mistet sin musikalske farge (*mousikés chromaton*) nettopp som et skyggebilde (601b).²⁸² Det er forøvrig i denne sammenheng det eneste stedet hvor begrepet *mousiké* fremkommer i behandlingen. Når Platon lar Sokrates tale om den etterlignende kunst eller diktekunsten som oppfattes av øye og øret (603b) er det henholdsvis med begrepene *mimesis* og *poiesis*.

Behandlingen av *mimesis* gjelder ikke bare analogislutningen på grunnlag av malerkunsten som ser på forholdet mellom *mimesis* og virkeligheten, men er også rettet mot den del av sjelen som *mimesis* henvender seg til (603c-608c). Det dreier seg altså om de psykologiske aspektene ved *mimesis* i sammenheng med menneskesjelen som fremgår som følge av diktningens avstand fra den egentlige virkelighet. For ved at dikteren fremstiller skyggebilder av virkeligheten som har lite med sannhet å gjøre henvender diktningen seg til den laver del av sjelen, dvs. den del som ikke er underlagt fornuften (605b-c). Tillates slik diktning i staten vil det undertrykke loven og fornuften som den ideale styreinstans og diktekunsten (*poiesis*) som er tatt opp til ny behandling avvises med berettigelse fra staten i følge Sokrates og hans samtalepartner. Fornuften tvinger dem til det (607b). Til tross for at diktningen og dikterne nektes adgang til staten på bakgrunn av dens fjerne stilling fra virkeligheten og følgelig dens evne til å fremme sjelens ufornuftige del beholdes deler av den allikevel. Platon lar Sokrates beholde hymner til gudene og lovsanger over gode mennesker (607a).²⁸³ Platon lar også Sokrates gi uttrykk for en fasinasjon for diktningen og at han gledelig vil gi den etterlignende diktekunst innpass i staten hvis det skulle vise seg at den allikevel skulle være nyttig (607e).

Belysningen av *mimesis*-problematikken slik den knytter seg til Platons behandling av det vide *mousiké*-begrep er mangfoldig og innbyr ikke til noen samlet kunstteori eller lære verken med hensyn til poetisk eller musikalsk *mimesis*. For å kunne følge Platons argumenter er det, ifølge Barker, nødvendig å ikke forvente en formulert kunstteori og samtidig se utgangspunktet for Platons behandling: "[...] Platon behandler både her, og andre steder i *Staten*, ikke kunsten i seg selv, men statens forhold til kunsten."²⁸⁴ At *mimesis*-begrepets kompleksitet hos Platon ikke innbyr til å fastlegges som teori eller representerer en "monolitisk doktrine" er også en avgjørende tese for Halliwells lesning av begrepet.²⁸⁵

²⁸² Mørland/Frost oversetter på dette sted med dikterproduktets "poetiske form." Denne oversettelsen synes ikke helt å fange inn de greske ordene i denne sammenheng. Jf. Mørland/Frost (overs.), *Staten – Samlede verker V*, s. 372. Mer fruktbart er den oversettelse som Schleiermacher gir som "den Farben dieser Tonkunst" eller også Grube/Reeves oversettelse som "musical colorings." Jf. Schleiermacher (übers.), i Eigler, G (hrsg.) *Der Staat* s. 811 og Grube/Reeves (trans.), i Cooper, J. M. (ed.), *The Republic*, s. 1205.

²⁸³ Sml. 398c-403c.

²⁸⁴ Barker, *Greek Political Theory*, n. 3 s. 223f. "In the first place, Plato is dealing, both here and elsewhere in the *Republic*, not with art in itself, but with the relation of the State to art."

²⁸⁵ Jf. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, s. 25.

Halliwell ser sammenfattende *mimesis*-begrepet, i *Staten*, utfolde seg innenfor et vidt spekter av bl.a. både pedagogiske, psykologiske og metafysiske emner i tilknytning til den mimetiske kunst: "For disse og andre grunner er *Statens* to behandlinger av poesien et avgjørende punkt i antikkens filosofi og dens lange historie av forsøk på å underlegge den fremstillende kunst sin egen tolkende kontroll."²⁸⁶ Som Gadamer også fremhever, er temaet om kunstens rettferdiggjørelse ikke bare et aktuelt men også et svært gammelt tema som knytter seg til Sokrates og Platon.²⁸⁷ Gadamer ser nettopp i Sokrates og den nye filosofiske holdning som fulgte i hans kjølvann, de første synlige tegn til at kunsten stilles ovenfor en legitimeringsfordring.²⁸⁸ *Mimesis* er da også et kjerneproblem i denne legitimeringsfordringen hos Platon. Denne fordringen stilles i tiende bok under et ontologisk og erkjennelsesteoretisk synspunkt (Jf. 597e-598c).²⁸⁹ Og i et slikt perspektiv har *mimesis* hos Platon en lav status.

Forholdet mellom *mimesis* og Platon fremstår som en nær sammenstilling som ikke kan eller bør gjøres til en læresetning om den fremstillende kunst generelt eller om musikken spesielt. Og som med andre nære forhold er heller ikke Platon og *mimesis* fritatt fra problemer i relasjonen. Platons avvisning av poesien er i tolkningsøyemed heller ikke uproblematisk. For Platons fremstillingsform er dialogen. I dialogen fremstiller Platon tredjepersons tale gjennom første person. Det er en fremstillingsform (*lexis*) som Platon selv identifiserer som *mimesis* (Jf. 392e-394c).²⁹⁰ Sammen med avvisningen og Platons håp om at diktningen allikevel skulle fremkomme som nyttig er disse aspektene en stor del av både bevegeligheten og tvetydigheten for ikke å si paradokset ved *mimesis*-begrepet hos Platon. Halliwell ser også forholdet mellom Platon og *mimesis* av stor betydning og ut ifra et dypere grunnlag som anerkjenner Platons intime forhold til poesien, hans intime kunnskap om den og hans tilhørighet til den poetiske tradisjon.²⁹¹ Det er et slående problem ved Platon og *mimesis* at Platon selv benytter seg av de samme virkemidlene som han forholder kritisk til. Og spørsmålet er også hvordan forholder det seg til Platon og hans musikkforståelse. *Mousiké* er

²⁸⁶ Jf. *ibid.* s. 61 "For these and other reasons, the Republic's two treatments of poetry are a defining point in the long history of attempts by ancient philosophy to subject representational art to its own interpretative control."

²⁸⁷ Jf. Gadamer (1974), "Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest" i Gadamer (1993), *Gesammelte Werke vol. 8: Ästhetik und Poetik – Kunst als Aussage*, Tübingen: J.C.B. Mohr, s. 94-143.

²⁸⁸ Jf. *Ibid.*, s. 94. Se videre Gadamer (1934), "Plato und die Dichter" i Gadamer (1985), *Gesammelte Werke vol. 5: Griechische Philosophie I*, Tübingen: J.C.B. Mohr s. 187-212.

²⁸⁹ Jf. Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 69.

²⁹⁰ Jf. Melberg, *Theories of Mimesis*, s. 12. "And these shifts and ambiguities could perhaps be regarded as distant versions of the puzzling paradox that is never conceptually articulated, but is always present in Plato's argument against mimetic poetry: the argument is itself mimetic. Plato makes a poetic rejection of poetry – it is the poet Plato who rejects the poets."

²⁹¹ Jf. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, s. 55.

en verdifull og betydelig bestanddel i *paideia* gjennom å være en gjengivelse (*mimesis*) av menneskets *areté* (Jf. 399c). Så er også *mimesis* en etterligning uten berøring med sannheten (Jf. 600e) og følgelig uten plass i den ideale stat og *paideia*. Det er en spenning ved *mousiké* hos Platon. Kan den løses? Skal den løses? En tekstnær lesning av Platon viser disse to aspektene side om side. Som tidligere nevnt synes problematikken omkring *mimesis* å være uløst den dag i dag.²⁹² Og for å si det med Janaway, er det kanskje nettopp fordi Platons dialoger ikke gir noen løsning på problemet at de fortsetter å være en unik inspirasjon til de dypereliggende spørsmål om kunst, filosofi og forholdet mellom dem.²⁹³

En sammenlignende behandling av *mimesis* slik det kommer til uttrykk i Platons dialoger gir et større grunnlag for en belysning av de forskjellige sidene ved *mimesis* hos Platon, sider som ikke kan oversees i en større tolkningssammenheng. Halliwells studie, som nevnt ovenfor, fremlegger sentrale belegg for verdien av en komplementær lesning av Platon og *mimesis* og utgjør et viktig bidrag i så henseende. Problemene som knytter seg til utfoldelsen av *mimesis*-begrepet i *Staten* andre, tredje og tiende bok utgår fra to grunnleggende aspekter ved *mimesis* hos Platon. *Mimesis* hos Platon behandles ut fra et praktisk pedagogisk og et ontologisk erkjennelsesteoretisk synspunkt. Det dreier seg om den påvirkning den mimetiske kunsten utøver ovenfor mennesket og *mimesis* forstått som det sammensatte og spenningsfylte forhold mellom likheten i det som den mimetiske kunsten søker å fremstille og det den fremstiller.²⁹⁴ Når det gjelder den musikalske *mimesis* hos Platon dreier det seg altså om likheten mellom den menneskelige *ethos* i seg selv og den *ethos* som fremstilles gjennom musikkens virkekraft og menneskets mottakelighet for den. Mennesket er mottakelig for musikalske inntrykk og musikken formidler disse. Det avgjørende for Platon blir derfor å bestemme musikkens innhold ut ifra det ideal han søker i oppdragelsen av mennesket. Og behandlingen av *mousiké* er da heller ingen enkel sak. Den er en kamp (608b): ”Det er en stor kamp [...] ja større enn man tror, den som avgjør om man skal bli et godt eller dårlig menneske.”²⁹⁵

²⁹² Jf. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, s. 37.

²⁹³ Jf. Janaway (2005), ”Plato” i Gaut/Lopes (ed.) (2005), *The Routledge Companion to Aesthetics*, New York: Routledge, s. 13.

²⁹⁴ Jf. Halliwell, op.cit., s. 24.

²⁹⁵ Platon (Mørland/Frost overs.), *Samlede verker* vol. V, s. 382.

2.1.7 Vakhhold ovenfor det nye: Platons strenghet – musikkens enkelhet?

Platons behandling av den musikalske oppdragelse gjennom kritisk drøfting og sontring av musikalske virkemidler og instrumenter er streng. Det tillates ingen stor mangfoldighet verken når det gjelder musikalske uttrykk, *rythmos* og *harmonia*, eller musikkinstrumenter, lyren og kithara. Musikalsk *ethos* og *mimesis* utgjør nemlig det største alvor for Platon innenfor den oppdragsfilosofiske konteksten i dialogen. Denne tenkningen retter seg mot de kvalitative sidene ved *mousiké* mer enn de tekniske aspektene. Som Sundberg også fremhever, er det primært prinsippene og grunnholdningene for den musikalske oppdragelse Platon ønsker å ta opp til behandling: ”Den kunstneriske utforming i pakt med disse prinsipper må bli en sak for kunstneren, og det i form av en stadig ny aktualisering av det som allment har funnet sitt uttrykk i de prinsipielle retningslinjer.”²⁹⁶ Og som jeg har forsøkt å belyse i behandlingen av *ethos*- og *mimesis*-tenkningen hos Platon dreier det seg dypest sett om musikkens gehalt.

Når Platon først har lagt grunnlaget for den musiske oppdragelse er det også avgjørende at dette grunnlaget videreføres og opprettholdes. Platon er følgelig opptatt av å ikke innføre nye kunst- og ytringsformer i *mousiké* (424b): ”[...] i strid med den ordning som hersker [...]”²⁹⁷ Platon vil bevare musikken på bakgrunn av de grunnleggende retningslinjene som er blitt lagt tidligere i behandlingen og stiller seg kritisk til å innføre nye former (*metaballoi*) av musikk (424c): ”Vi må ta oss vel i vare for å innføre en ny type musikk [*mousiké metaballoi*], da den lett kan bringe alt og alle i fare. For forandrer man musikken [*mousiké*] så blir også statens høyeste lover [*nomos politikos*] rokket – det sier Damon, og jeg er enig med ham.”²⁹⁸ Som Sundberg også fremhever, er det i Platons tilfelle forståelig at det stilles strenge krav til musikken ettersom den musiske oppdragelse søker ”[...] å legge grunnlaget for en karakterutvikling som finner sin ytterste og mest omfattende konsekvens i utformingen av det menneskelige samfunn [...]”²⁹⁹

Sammenhengen mellom statens høyeste lover og musikkens uttrykksform er ikke ubetydelig. Platons fremhever nødvendigheten av at vokterne bygger sitt vaktårn i området til den musiske oppdragelse (424d). Det avgjørende er lovløsheten som implisitt sammenstilles med vakholdet ovenfor det nye innenfor *mousiké* og dens brede virkefelt. Lovløsheten, i følge Platon, slår rot i all stillhet og virker på både karakter og livsvane og har

²⁹⁶ Jf. Sundberg, *Harmonia*, s. 162.

²⁹⁷ Mørland/Frost (overs.), *Staten – Samlede verker V*, s. 166.

²⁹⁸ Loc. cit. Se også Lovene 700a-701d.

²⁹⁹ Jf. Sundberg, loc.cit.

betydelige ødeleggende konsekvenser på lang sikt (424e). Sundberg fremhever i denne sammenheng det musiskes nære tilknytning til orden og prinsipp som av betydning for den musiske oppdragelsen i sin helhet: ”Den musiske oppdrageleses sterke politiske og sosiale betydning henger primært sammen med at det musiske tenkes på en umiddelbar måte å fremme sans og smak for lov og orden.”³⁰⁰ Denne betydningen kommer også til uttrykk idet Platon fremhever oppdragelsens grunnleggende og innledende betydning ved å vise til barnets lek (424e). Det avgjørende er leken som følger lovens ånd og betydningen av *mousiké* som middel til å styrke oppdragelsen mot trofasthet ovenfor *nomos* (425a). For hensikten med en oppdragelse i *mousiké* er å sette mennesket i stand til, ut i fra sin dypeste overbevisning, å oppta lovene i seg (430a). I *mousiké* som oppdragelsens innledende men også grunnleggende utgangspunkt ligger da også utgangspunktet for et vakthold på musenes område idet forandringer på dette området har betydelige konsekvenser på lang sikt.

Som Giannarás også fremhever, kan i Platons musikkforståelse i denne sammenhengen frembringe både forbauselse og irritasjon i tolkningsøyemed. Det er under forutsetning av at man ikke gjennomskuer dens dypere intensjoner. For i følge Giannarás er Platons vegring for musikalsk innovasjon og for å innføre nye typer musikk å forstå på bakgrunn av at den, i Platons øyne, oppløser to fundamentale sammenhenger: *mousiké* og *logos*, *mousiké* og *ethos*.³⁰¹ Platons strenghet i behandlingen av musikkoppdragelsens læreinnhold og innføringen av nye musikalske uttrykksformer har da også et rotfeste i det dypere filosofiske jordsmonn som Platons stats- og oppdragelsesfilosofi representerer. Det avgjørende begrep i denne sammenhengen er rettferdigheten (*dikaioσύνη*) som det fundamentale ordningsprinsipp som ligger til grunn for så vel det ytre politiske rom som i menneskets indre rom. Denne orden eller enhet kan, i følge Raptis, forstås ikke som en homogenitet men som en organisme, som ”[...] en enhet av flere deler som, i en optimal form, befinner seg i samhandling med hverandre.”³⁰² Det enkelte menneske er, i følge Platons Sokrates, rettferdig på samme måte som staten er det (441d). For Platon er rettferdighetsbegrepet avgjørende som uttrykk for de enkelte delenes bestemte utfoldelse av deres *areté* og som samlebetegnelse for denne helheten. Rettferdighetsbegrepet innehar en særegen betydning som uttrykk for den menneskelige *areté*. Disse aspektene er av overordnende betydning for oppdragelsen generelt og for den musiske oppdragelsen spesielt. Platon tillegger den rasjonelle del (*logistikon*) som

³⁰⁰ Sundberg, *Harmonia*, s. 164.

³⁰¹ Jf. Giannarás (1975), ”Das Wachthaus im Bezirk der Musen: zum Verhältnis Musik und Politik bei Platon“ i *Archiv für Musikwissenschaft*, 32: 3, s. 165-183, Franz Steiner Verlag, s. 166.

³⁰² Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 140. ”Diese Ordnung gewährt den Staat eine Einheit, die nicht als Homogenität verstanden werden sollte, sondern, wie die Einheit eines Organismus, als eine Einheit von mehreren teilen, die sich in einer optimalen Form der Kooperation miteinander befinden.“

bestemmende element og den aktivitets skapende del (*thymeides*) som dennes forbundsfelle et spesielt forhold (441e). De tillegges også en spesiell betydning med hensyn til den musiske oppdragelse. Fornuften næres av *mousiké* som lærdom gjennom diktnings *logos* og viljen mildnes gjennom diktnings musikalske virkemidler *harmonia* og *rythmos* (442a). Det avgjørende for Platon er at sjelens tre deler bringes i overensstemmelse med hverandre og lever i et innbyrdes vennskap og harmoni, dvs. hvor de beherskede deler er samstemt om sjelens rasjonelle del som herskende element og på denne måte fremstår som rettferdig (442d). I følge Raptis' tolkning av Platon i denne sammenheng, ligger ikke fornuftens avgjørende prestasjon i en undertrykkelse av de ufornuftige deler men i disse delenes lydhørhet ovenfor denne og i den ideale samhandling mellom disse kreftene: "Musikkens overbevisningskraft utgjør det største bidrag i denne retningen."³⁰³

Rettferdigheten som ordningsprinsipp i sjelen forholder seg i avgjørende grad til musikkoppdragelsen. Rettferdigheten som ordningsprinsipp i menneskesjelen forholder seg også til *polis* som det ideelle menneskelige samfunn. Det vil også si at den musiske oppdragelse som grunnleggende og innledende faktor i oppdragelsen av vokterne i staten også er av betydning for statsdannelsen hos Platon. Men forholdet mellom musikkoppdragelsen og statsdannelsen er ikke ensidig. Jeg vil med Raptis fremheve at det her er tale om en vekslevirkning hvor på den andre siden også den musiske oppdragelse i sin institusjonelle form bestemmes av filosofen som lovgiver av den politiske orden i samfunnet.³⁰⁴ Den sosiale orden er som en avgjørende norm av betydning for oppdragelsen i det hele og med den også formingen av det ideelle menneskelige samfunn, *kalliopolis*. Som Jaeger fremhever, ligger det i Platons tanke om den beste statsdannelsen som absolutt norm, at det fullkomne ikke streber etter fremskritt, men etter å opprettholde det bestående, hvilket kun er mulig ved de samme midler som det er oppstått gjennom.³⁰⁵ En forandring av musikalske virkemidler eller en innføring av nye aspekter ved den musiske oppdragelse som ikke er i samsvar med de retningslinjer som allerede er lagt vil følgelig ikke være koherent med det fullkomne og ikke bidra til den beste menneskelige samfunn. Det er et problemfylt aspekt ved Platons filosofi og statsdannelsen som utopi eller tankeeksperiment som her berøres og som også har gjort Platons dialog til gjenstand for hard kritikk.³⁰⁶ Det er også et aspekt ved den greske tenkning som ligger fjernt fra vår egen kulturhorisont og vår tids forståelse av individ, musikk og samfunn.

³⁰³ Jf. Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 140. "Die Überzeugungskraft der Musik leistet den größten Beitrag in diese Richtung."

³⁰⁴ Jf. Raptis, op.cit., s. 141.

³⁰⁵ Jf. Jaeger, *Paideia*, [II/313] s. 829.

³⁰⁶ Jf. Raptis, op. cit. s. 146.

Det athenske samfunn var sterkt fundert i en sosial orden som et lovbasert fellesskap. Stenzel fremhever dette fellesskapet i utstrakt betydning som en forening av kunst, vitenskap og religion og ser staten i første rekke som et kultisk fellesskap. ”Kunst, religion, filosofi er her ingen sak for individet men et innhold i det levende og det umiddelbart opplevde fellesskapsliv; den som kan ta del i dette åndslivet – og i Athen må den krets av individer som kunne dette ha vært særdeles stor – den er borger, den er fellesskap.”³⁰⁷ Denne enheten opptok også Platon. Stenzel ser i Platons behandling av *mousiké* en større sammenheng hvor dannelsesbegrepet i tilknytning til *mousiké* tillegges utover dets estetiske verdi en særlig etisk og videre religiøs verdi. I følge Stenzel streber Platon etter kunstens enkle uttrykkskraft og Stenzel ser i Platons strenghet og vektlegging av det enkle i det musikalske uttrykk spesielt og i *mousiké* generelt også dets endelige mål (*telos*): ”Jo enklere ord, tone, geberd, rytme er rettet mot det religiøse sinn, jo mindre de forskjellige sidene av dette organiske voksende ’allkunstverk’ oppløser seg, utvikler seg og raffineres etter deres egenhet, desto større er den krets av dem som kan oppløftes ved læring og forståelse av denne enkle og enfoldige kunst (400e), desto sterkere kan en forenende og oppdragende kraft utgå fra en slik kunst- og kultutøvelse.”³⁰⁸ Ledemotivet for Platons kritiske behandling av *mousiké*, om enn langt fra en moderne forståelse er, som Nettleship påpeker, enkelhet i motsetning til kompleksitet.³⁰⁹

³⁰⁷ Stenzel, *Platon der Erzieher*, s. 119. ”Kunst, Religion, Philosophie sind ja hier keine Angelegenheit des Individuums, sondern Gehalt des lebhaft und unmittelbar empfundenen Gemeinschaftslebens; wer an diesem geistigen Leben teilnehmen kann – und in Athen muss der Kreis derer, die es konnten, sehr groß gewesen sein -, der ist Volk, der ist Gemeinschaft.“

³⁰⁸ Stenzel, *Platon der Erzieher*, s. 133. ”Je einfacher Wort, Ton, Gebärde, Rhythmus auf einen religiösen Sinn bezogen sind, je weniger die verschiedenen Seiten aus diesem wirklich organisch gewachsenen ”Gesamtkunstwerk” sich ablösen und sich nach ihrer Eigensetzelichkeit entwickeln und verfeinern, desto größer ist der Kreis derer, denen das Erlernen und innerliche Verstehen dieser ’einfachen und einfältigen’ Kunst (400e) zugemutet werden kann, desto stärker also die einende und erziehende Kraft, die von einer solchen Kunst- und Kultübung ausgehen kann.“ Se også Giannarás, *Das Wachthaus im Bezirk der Musen*, s. 182f.

³⁰⁹ Jf. Nettleship, *Lectures on the Republic*, s. 109.

2.1.8 ”... i kjærligheten til det skjønne” – musikkoppdragelsens mål

Den musiske oppdragelse inntar ingen ubetydelig rolle for Platon i *Staten*. For som innledende og grunnleggende utgangspunkt er den også uunnværlig i dannelsessammenheng. ”Dens formål er å befordre dannelsen i ordets dypeste betydning.”³¹⁰ Det er et aspekt som også utdypes videre i Platons tenkning omkring musikkoppdragelsens målsetting. Det dreier seg om formingen av mennesket i tidlig alder som retningsgivende impuls for den følgende livsvei (401e-402a):

Den som har fått den rette oppdragelse, vil vel også ha det skarpeste blikk for alt ufullkomment, for kunstens og naturens makkverk. I rettfærdig harme over alt slikt skal han prise det fullkomne, glede seg over det, oppta det i sin sjel og suge sin næring av det og selv bli fullkommen. Det slette skal han med rette kritisere og hate helt fra barndommen av – allerede før han forstår hvorfor han gjør det. Når han så får den rette innsikt, skal han hilse denne innsikt velkommen fordi den ligner tilstanden i hans egen, riktig oppdratte sjel.³¹¹

Mousiké innehar en vesentlig propedeutisk funksjon hos Platon. Det er da også musikkens umiddelbare dybdeinntrengende virkning og dens opplevelsbaserte fundering som gir den denne funksjonen. Raptis tolker Platons musiske oppdragelse i et utviklingspsykologisk lys hvor den musiske oppdragelse må imøtekomme barnets ennå ikke ferdig utviklede evne til en rasjonell erkjennelse av verden og dets sjelelige konstitusjon hvor nettopp den rasjonelle delen (*logistikon*) ikke er utviklet: ”Musikkoppdragelsen forsøker å opprette en rettfærdighet i betydningen av den rette orden mellom sjelens deler.”³¹² *Mousiké*, gjennom sin tallnatur, er også rasjonell erkjennbar og følgelig bærer av et erkjennbart prinsipp (*logos*). I følge Raptis’ tolkning får *mousiké* hos Platon en avgjørende betydning ved at sjelen i den grunnleggende fasen av oppdragelsen settes i bevegelse av musikkens *logos* manifestert gjennom *harmonia* og *rythmos* som rasjonelle tallforhold: ”Sjelen når ikke frem til enheten som beror på sannhetens erkjennelse, men forblir på et nivå av velordnet mangfold, som særlig, gjennom å være velordnet, tenderer mot enhet og på denne måten garanterer enhet.”³¹³

³¹⁰ Sundberg, *Harmonia*, s. 154.

³¹¹ Platon (Mørland/Frost overs.), *Samlede verker V*, s. 141.

³¹² Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 131 ”Die Musikerziehung versucht, eine Gerechtigkeit im Sinne einer richtigen Ordnung zwischen den teilen der Seele einzurichten.“

³¹³ Jf. Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 133. ”Die Seele erricht allerdings nicht die Einheit, die auf dem Erkennen der Wahrheit beruht, sondern sie bleibt auf einer Ebene der wohlgeordneten Vielfältigkeit, die allerdings, weil wohlgeordnet, zur Einheit tendiert und auf diese Weise die zukünftige Einheit garantiert.“

Dette kommer til uttrykk nå Platon lar Sokrates beskrive hensikten med den skjønneste musiske oppdragelse. Den skjønneste oppdragelse i *mousiké* er den som lar mennesket fra tidlig alder, og uten at det merker det, bli drevet til å etterligne, elske og sympatisere med alt som er skjønt (401d). Desto viktigere er innholdet i oppdragelsen som Platon er opptatt av å bestemme og desto viktigere er dermed også den musiske oppdragelsen (401d): Derfor spiller *mousiké* den største rollen ved oppdragelsen fordi "[...] rytme og harmoni trenger dypest inn i sjelen, griper den kraftigst, bringer skjønnhet og gjør det menneske som får høre den skjønneste musikk, edelt [...]"³¹⁴

Oppdragelsen i *mousiké* får følgelig en målrettet bestemmelse hvor dens oppgave består i å befordre mottakeligheten for den rette innsikt. For å si det med Barker: *mousiké* kan ikke gi vitenskaplige innsikt, den er ment for "[...] å tilvenne sjelen."³¹⁵ I tilknytning til teksten går dette enda klarere frem når Platon på et senere sted i dialogen understreker at musikken gjør mennesket harmonisk og rytmisk men gir ikke innsikt (522a). *Mousiké* gir ikke innsikt men fremmer den. Det innbyr til en rekke spørsmål og uttrykkes også i Friedländers spørsmålsstilling: "Men hvorfor er det akkurat musikkens sanselige elementer som er forberedelsen for dette mål?"³¹⁶

Det går klart frem fra det ovenfor siterte avsnitt at *rythmos* og *harmonia* er avgjørende begreper i denne sammenhengen idet de synes på en særskilt måte å trenge inn i sjelen, gripe den og bringe skjønnhet. Jeg har ovenfor behandlet *rythmos* og *harmonia* i sin musiske kontekst i Platons musikkforståelse i *Staten* i tilknytning til deres videre betydning. *Rythmos* og *harmonia* forstått som ordnede bevegelser og tonalt ordensskjema er et konkret musisk aspekt ved begrepene i antikkens kontekst og i tilknytning til Platons musikkforståelse. Men det er heller ikke alt. Som Friedländer også antyder, har begrepsparet mange forgreninger i Platons tenkning og opptrer i forskjellige sammenhenger.³¹⁷ For Friedländer blir det mer forståelig hvorfor *mousiké* har en forberedende funksjon for rasjonell innsikt når de forskjellige sidene ved *rythmos* og *harmonia* som ordensbegreper tas i betraktning i tilknytning til at *logos* ikke bare betyr fornuft men også relasjon mellom tall: "Begge er ordende systemer, på forskjellige sublimasjonsnivåer."³¹⁸

³¹⁴ Platon, *Samlede verker V* (Mørland/Frost overs.), s. 141.

³¹⁵ Barker, *Greek Political Theory*, s. 222. "It is meant to 'habituate' the young soul [...]"

³¹⁶ Friedländer, *Plato: The Dialogues*, s. 88. "But why is it that just the sensuous elements of music are preparation for this goal?"

³¹⁷ Jf. Friedländer, *Plato: The Dialogues*, s. 88.

³¹⁸ Ibid., s. 89. "Both are orderly systems, on different levels of sublimation."

Den musiske oppdragelsen i *Staten* er målrettet og har en hensikt som retter seg mot å kunne erkjenne verden. Denne hensikten uttrykkes hos Platon i bildet av lesekunsten. I følge Platon behersker mennesket lesekunsten gjennom fortroligheten med alfabetets bokstaver og deres opptreden i forskjellige kombinasjoner. Det gjelder å være oppmerksom og å kunne erkjenne bokstavene i seg selv og deres bilder i vann eller speil (402a-b). Det er et sentralt aspekt ved Platons målrettede oppdragelsestenkning og musikkforståelse som uttrykkes i bildet av å kunne lese verden i dens egentlige form og dens refleksjoner (402c): ”Vi må kunne føle både når disse egenskaper selv og deres avbildninger opptrer; vi må akte på dette både i stort og smått og mene at både det å kjenne egenskapene og deres avbildninger krever den samme innsikt og øvelse.”³¹⁹ For som Friedländer også påpeker: ”Slik forestilles den musikalske oppdragelse, i et hvert henseende en forberedelse for sann kunnskap, en nødvendig betingelse, hvor det uten den ikke ville være mulig for oss å dra ut på den dialektiske veien mot kunnskap.”³²⁰ Eller for å si det med Sundberg: ”Den tilværelsens meningsfylde som fornemmes umiddelbart og sjelelig dyptgripende gjennom den musiske oppdragelse, bringes altså på et senere utviklingsnivå til rasjonell bevissthet ved å stilles i relasjon til selve den meningsgivende kilde, det Gode.”³²¹ Det godes idé hos Platon er da også årsak til all innsikt og sannhet (508e) og *mousiké* nevnes av Platon som et forspill til den musikk som tenkning og dialektikken representerer i streben etter innsikt (531e). Det er en rolle som heller ikke skal undervurderes.

³¹⁹ Jf. Platon (Mørland/Frost overs.), *Samlede verker vol. V*, s. 142.

³²⁰ Friedländer, *Plato: The Dialogues*, s. 89. “This is the way musical education is envisaged, in every respect a preparation for pure knowledge, a necessary prerequisite for without which we could not set out on the dialectical path toward knowledge.”

³²¹ Sundberg, *Harmonia*, s. 157.

2.1.9 Sjelens *harmonia*

I behandlingen av oppdragelsesprogrammet for vokterne i *Staten* i tilknytning til *mousiké* og *gymnastiké* er det tale om en samstemming av henholdsvis den modige og vitebegjærlige siden av menneskets *ethos*. Denne tenkningen billedliggjøres ved hjelp av musikalske termer avgjørende bestemt av *harmonia*. Hos Platon blir som allerede nevnt relasjonen mellom *mousiké* og *gymnastiké* satt i en ny belysning. Begge har sjelen for øye (410c) men sikter henholdsvis mot den vitebegjærlige og modige delen av sjelen. Det som er av grunnleggende betydning for at vokteren skal være i besittelse av de motsatte egenskapene er at de bringes i harmoni med hverandre (411a): "Og er de i harmoni, da er sjelen både behersket og tapper."³²² Hos Platon er det viktig å finne en balanse eller harmoni mellom de motsatte sjelsegenskapene og oppdragelsens grunnleggende elementer. For en overvektlegging vil kunne virke skadende og mot sin hensikt (Jf. 401d-e). Platon anskueliggjør dette forholdet i bildet av den stemte lyre (411e-412a):

Da disse to egenskaper – mot og vitebegjærlighet – finnes i vår sjel, så har guden etter min mening åpenbart gitt menneskene to kunster – musikk og gymnastikk – som svarer til den modige og den filosofiske side av vår karakter. Hovedsaken er ikke at musikken skal utvikle sjelen og gymnastikken legemet, men at det to sider av vår karakter ved de to kunsters hjelp skal strammes og slappes som strengene på en lyre klinger sammen i fullkommen harmoni [...] Den som på beste måte forstår å forene gymnastikk og musikk og i harmonisk forening lar dem innvirke på sjelen, ham ville vi med rette kalle en fullendt kunstner og musiker langt mer enn den som forstår å stemme strengene riktig.³²³

Sjelens *harmonia* er også tema på et senere sted i dialogen hvor Sokrates og hans samtalepartner gjenopptar behandlingen og søken etter rettferdighetens prinsipp (427d-445e). Sokrates trekker på dette sted beherskelsen (*sophrosyne*) inn i behandlingen under egenskapene av å ligne en form for samklang og harmoni (430e) og den musikalske metaforen dukker også senere opp ved slutten av behandlingen hvor Platon fremhever den beherskede tilstand som sjelens deler i innbyrdes vennskap og harmoni (442d). Musiker (*mousikós*) og musikk (*mousiké*) henspiller her på de harmoniske prinsippers betydning i formingen av mennesket.

³²² Platon (Mørland/Frost overs.), *Samlede verker* V, s. 152.

³²³ Ibid. s. 153

Rettferdighetsbegrepet (*dikaoiosyne*) inngår som et sammensatt begrep i Platons filosofi og er av stor betydning for dialogen som helhet. Sundberg fremhever et tyngdepunkt i begrepets betydning som en "[...] tilstand preget av et rasjonelt enhetsskapende prinsipp [...]" og fremhever samtidig i dialogens kontekst dets ontologiske rot i det godes idé hos Platon.³²⁴ Det dreier seg om et prinsipp som lar sjelen i sin kompleksitet fungere etter sin bestemmelse og innenfor rammene av et ordnet kosmos, dvs. som en "[...] størrelse som kjenner sin plass i sammenhengen og blir i stand til å fungere i dypeste forstand, - virkeliggjøre sin bestemmelse som individ, som sosial størrelse og som del av den store helhet."³²⁵ Sammenfattende vil jeg si at rettferdighetsbegrepet i tilknytning til dialogen *Staten* fremstår som en betegnelse for den rette fordeling i mennesket og staten som ordnede størrelser og er "[...] selve essensen og kilden til dyden i seg selv."³²⁶ Så viser også *dikaioiosyne* som ordensprinsipp hen til en aktiv samhandling mellom de forskjellige sjelekraftene, om enn deres kvaliteter er av forskjellig betydning.³²⁷ Platon selv uttrykker på et sted i dialogen som i det følgende (443d-e):

I virkeligheten syntes jo rettferdigheten å være noe slikt – ikke med hensyn til enhvers ytre beskjeftigelse, men med hensyn til hans indre, virkelige liv: En rettferdig mann tillater ikke at de enkelte deler av hans sjel beskjeftiger seg med det som ikke tilkommer dem og blander seg i de i de andre delers virksomhet, men han fordeler oppgavene på riktig måte i det liv som virkelig er hans, er herre over seg selv, fører et ordnet liv i fred med seg selv og stemmer sjelens tre deler i harmonisk samklang med hverandre akkurat som de tre hovedtoner i musikken: den høyeste, den dypeste, den i midte og deres mellomtoner. Han binder de tre deler sammen og blir en behersket og harmonisk enhet.³²⁸

Den musikalske metaforen er tydeliggjort i bildet av lyrens viktigste strenger og skalaens viktigste toner (*nete*, *hypate* og *mese*) og forteller også noe om hvordan Platons tanker om sjelen er sterkt musikalsk preget.³²⁹ Platon lar også musikkens harmoniske prinsipper stå som bilde for den orden menneskesjelens funksjonsdyktighet er avhengig av.³³⁰ Videre antyder bildet av menneskesjelen som den riktig stemte lyre også noe om *mousiké* og dets tilknytning til *harmonia* i Platons musikkforståelse hvor betydningsfeltet også utvides i retning av den

³²⁴ Sundberg, *Harmonia*, s. 165.

³²⁵ Ibid., s. 164.

³²⁶ Guthrie, *History of Greek Philosophy vol. IV*, s. 473. " 'Justice' is the very essence and source of virtue itself."

³²⁷ Jf. Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 140.

³²⁸ Platon (Mørland/Frost overs.), *Samlede verker V*, s. 190.

³²⁹ Jf. Sundberg, *Musikktenningens Historie I*, s. 36f.

³³⁰ Jf. Ibid., op.cit., s. 166.

rette sammenføring mellom de motstridende elementer.³³¹ Platon kommer også inn på tilsvarende betydning av *mousiké* i andre dialoger (Jf. *Laches* 188d). *Harmonia*-begrepet hos Platon i *Staten* retter seg da også ikke bare mot den hørbare musikk og de forhold mellom tonene som kan oppfattes av øret (530d-531c). I tråd med pythagoreisk tradisjon dreier det seg også om de høyere spørsmål knyttet til hvilke tall som er harmoniske eller hvilke som ikke er det. Det er nyttig når det gjelder å søke det skjønne og det gode, i følge Platon (531c). Det skjønne og det gode sammenføyd i det greske begrepet *kalokagathia* har også en verdi hos Platon og hans musikkforståelse. ”Det gode er for Platon en *ethos*, en sjelens holdning, et liv (*bios*), som kan uttrykkes på mange måter, et forbilde (*paradeigma*), som må etterliknes i kunstverk, kroppsbevegelser, i sunget eller spilt rytme og melodi og i ord, tilslutt også i det skjønne og gode elskverdige mennesket [...]”³³²

Platons musikkforståelse utvikles under forskjellige synspunkter i dialogen *Staten*. Den vide rammen er oppdragelsen av mennesket som i videste forstand sikter mot *paideia* i ordets dypeste betydning. Det gir rom for kritisk behandling av musikalske virkemidler, uttrykk og instrumenter under det sjeleformende synspunkt som *ethos*- og *mimesis*-tenkningen representerer for Platon. Denne behandlingen som en del av Platons musikkforståelse er da ikke problemfri og ei heller uproblematisk for en moderne tilnærming. Men helt uten verdi og relevans står den da heller ikke. For som Sundberg med rette fremhever: ”Uansett hvilken verdi eller relevans man vil tillegge Platons musiske filosofi, står dens avgjørende betydning for europeisk musikkforståelse som et udiskutabelt faktum.”³³³ Platons dialog beveger og fordrer til ettertanke og refleksjon. Som ledemotiv for *mousiké* i oppdragelses- og dannelsessammenheng hos Platon står musikkens kraftfulle virkning som riktig anvendt gjør mennesket til et bedre menneske.³³⁴ Det er i seg selv en dimensjon ved Platons musikkforståelse som ikke kan utdypes nok. Jeg har ovenfor i alle fall forsøkt en tilnærming til perspektivene og problemene i denne sammenhengen. Og om enn Platon til tider fremmer en streng, rigid og konservativ holdning til *mousiké* beskrives også fenomenet med usedvanlig poetisk og kunstnerisk orddrakt (Jf. for eksempel 401c-402a). Bak Platons kritiske holdning skjuler det seg også en dyp respekt for det musikalske fenomen og dets formende kraft.³³⁵ Det gjelder da også å ikke la stregheten stenge for det som er musikkfilosofisk interessant

³³¹ Jf. Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 61.

³³² Stenzel, *Platon der Erzieher*, s. 136. ”Da Gute ist für Platon ein Ethos, eine Haltung der Seele, ein Leben (*bios*, 400a), das in vielerlei Zeichen sich ausdrücken kann, ein Vorbild (*Paradeigma*), nachgeahmt werden muß in Kunstwerken, Körperbewegungen, gesungenen oder gespielten Rhythmen und Melodien und in Worten, schließlich im schönen und guten lebenswerten Menschen [...]“

³³³ Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog ”Loveene”*, s. 67.

³³⁴ Jf. Raptis, *op.cit.*, s. 331.

³³⁵ Jf. Barker, *The Daughters of Memory*, s. 172.

ved Platon.³³⁶ For det er da også interessante aspekter ved Platon og hans musikkforståelse slik den utfolder seg i *Staten*. Og som Sundberg også fremhever, er det musikkens ”unike sjelelige virkekraft” som først gir mening til den beryktede strenghet innenfor den målrettede oppdragelse.³³⁷

Når det gjelder de musiske erkjennelsesperspektiv i *Staten* dreier det seg om en uunnværlig faktor i oppdragelsen som fremmer den rette innsikt når denne kommer (402a). Det dreier seg ikke om en rasjonell erkjennelse som sådan, men en opplevelsesfundert erkjennelse av det skjønne og det gode som tilværelsesrealitet. Det er en erkjennelse som fremmer innsikt ved gjenkjennelse. I så måte er *mousiké* ikke bare en vesentlig og verdifull del av oppdragelsen og dannelsen av mennesket men også som en betydningsfull del av menneskets erkjennelsesvei. Så er da også hos Platon musikkens gehalt avgjørende. Der ligger musikkens store mulighet og samtidig også ansvaret forbundet med denne kunsten. For igjen å si det med Sundberg: ”Musikken er for Platon en del av veien og vandringen mot det i sannhet værende. Når den altså ikke fører på avveie.”³³⁸

Oppdragelsen i *mousiké* slik den behandles av Platon i andre og tredje bok har da også en bestemmende retning og et siktemål av betydning. Oppdragelsen i musikk er fullendt, i følge Platon når mennesket har lært å kjenne formene for beherskelse (*sophrosyne*), tapperhet (*andreia*), edelhet (*eleutheristetos*) og høysinn (*megaloprepeias*), de beslektede egenskaper og deres motsetninger (402c). Her utfolder også Platon kjærligheten for det harmoniske på det menneskelige område i det mellommenneskelige (402c-d): ”Hvis nå hos et menneske en edel karakter forener seg med en tilsvarende ytre skjønnhet som har samme preg, er ikke dette det skjønneste syn for en som er i stand til å få øye på det?”³³⁹ Og en kjærlighet til det skjønne hos Platon i *Staten* betyr en kjærlighet til det som er mest verd å elske hvor en som har den fullkomne innsikt i *mousiké* også vil elske det harmoniske menneske (*mousikós*) (402d). *Mousiké* som kunst i *paideia* hos Platon retter seg da også mot et menneskelig liv i fellesskap.³⁴⁰ Så er *kjærligheten til det skjønne* det endelige mål for *mousiké* (403c). Og der ender også behandlingen av den.

³³⁶ Jf. Sundberg, *Musikkenkningen historie I*, s. 33.

³³⁷ Jf. Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Lovene"*, s. 68.

³³⁸ Sundberg, *Harmonia*, s. 169.

³³⁹ Platon (Mørland/Frost overs.), *Samlede verker vol. V*, s. 142.

³⁴⁰ Jf. Giannarás, *Das Wachthaus im Bezirk der Musen*, s. 173 og videre Stenzel, *Platon der Erzieher*, s. 132f.

TREDJE KAPITTEL

DIALOGEN LOVENE: MUSISKE DANNELSESPERSPEKTIVER

3.1 DIALOGEN LOVENE OG MUSIKKENS DANNELSESVIRKELIGHET

3.1.1 Innledning: *Lovene* og *mousiké* – musikkoppdragelsens verdi i dannelsesperspektiv

Dialogen og alderdomsverket *Lovene* fremstår, i likhet med *Staten*, med en betydelig tyngde innenfor den platonske korpus. Også her dreier det seg i stor grad om dannelsesspørsmål satt inn i den bredere konteksten knyttet til samfunnsdannelsen og virkeliggjørelsen av det gode liv for mennesket.

Som tittelen tilsier skulle det hele dreie seg om lovgivning i særdeleshet. Men oversettelsen *Lovene* fanger ikke hele bredden og betydningsfeltet av det greske ordet *nomoi* (*nomos* i entall). Eide poengterer med rette i innledningen til sin oversettelse at den greske betydningen også omfatter ”sedvane” eller ”skikk og bruk”. Verkets hovedanliggende i følge Eide retter seg derfor ikke totalt mot en lovgivningsfunksjon som lovtekst. Det speiler også viktige temaer knyttet til den greske livsvirkelighet og Platons tenkning som et hele: ”[...] det som ligger Platon på hjerte, er i videste forstand hvordan samfunnet skal formes, fra det store, altovergripende mål for menneskenes samliv til hverdagslivets mange praktiske spørsmål.”³⁴¹ I denne dannelsen av det menneskelige samfunn og fellesskap ligger også oppdragelsen og utdannelsen – *paideia* – med sin livsformende betydning.

Lovene som et politisk og oppdragelsesfilosofisk verk er også lesnings- og tolkningsutgangspunkt for Laks, og i følge han ligger verkets betydning i dialogens kombinasjon av detaljert undersøkelse men også omhyggelige utarbeidelse av det detaljerte lovverk. Det gjør ”[...] *Staten* på sitt beste til en skisse, mens *Lovene* bryter grunn til ny politisk tenkning.”³⁴² Laks baserer sin tolkning på en lesning som ser dialogen nettopp i sammenheng med de to andre politiske dialogene av betydning i Platons samlede verk: *Staten* og *Statsmannen*. I denne konteksten fremtrer en tredelt tolkningsmodell som tydeliggjør

³⁴¹ Eide (2002), ”Innledning” i *Platons samlede verker vol. VIII*, Andersen/Frost/Kraggerud/Kolstad (red.), Oslo: Vidarforlaget, s. 30.

³⁴² Laks (2005), ”The Laws” Rowe/Schofield (ed.), *The Cambridge History of Greek and Roman Political Thought*, s. 258. ”From this point of view, the *Republic* is at its best a sketch, whereas the *Laws* break ground for future political thought.”

dialogens funksjon. Slik Laks ser det, fullfører den tre oppgaver på en og samme gang: ”Den fullfører et program som var blitt skissert i de to forutgående verkene; den bearbeider den statsmodell som var blitt tegnet; og endelig portretterer den en praktisk realisasjon av denne modellen.”³⁴³ Laks fremhever altså *Lovenes* detaljerte behandling i en sammenligning med *Staten* hvor også førstnevnte verk tillegges den sentrale rolle. Et slikt synspunkt står da heller ikke udiskutert. Schofield er av motsatt oppfatning idet han fremhever, i politisk filosofisk henseende, dialogen *Staten* som et mer fruktbart utgangspunkt i en tilnærming til Platons politiske tenkning. Dette er fordi den nettopp hengir seg til sentrale verdier og idealer i politisk sammenheng: ”Fra dette ståsted er *Staten*, som har en større distinkt storvisjon, mest sannsynlig mer givende enn *Lovene*, som bruker proporsjonalt mye mer plass til å arbeide seg gjennom detaljerte konstitusjonelle, oppdragende og juridiske bestemmelser innenfor det overordnede rammeverk den etablerer.”³⁴⁴ Disse to forskjellige utgangspunktene er uttrykk for en spenning som finnes mellom de forskjellige dialogene. De reflekterer Platons dialoger som forskjellige betraktninger og tilnærminger til sannheten. De uttrykker samtidig også en karakteristisk spenning i Platon selv og i tilknytning til *Lovene*. Forholdet mellom lovgivningsfunksjon og dialog, lovtekst og filosofisk behandling av sentrale emner rundt den greske livsvirkelighet er karakteristisk for *Lovene* som litterært verk. Det uttrykker en spenning, i følge Friedländer, mellom lovgiveren og filosofen i Platon, mellom Solon og Sokrates i ham.³⁴⁵ Selv om verket inneholder en rekke konkrete lovtekster og detaljbehandling i monolog er det ingen tilfeldighet at verket ender i en seksjon skrevet i dialogens form:

[...] det er en indikasjon, om enn liten, at Platon fremdeles er seg bevisst gamle kamper og erobringer. Sokrates i Platon vinner fremdeles over Solon i ham. Rigid diskurs opphøyes i dialog.³⁴⁶

I det hele betegner dette spenningsaspektet nødvendigheten for en åpenhet i tilnærmingen til verket. For å si det med Stalley: ”Den eneste veien for å tilnærme seg

³⁴³ Laks, *The Laws*, s. 267. ”It completes a programme which had been sketched in the two preceding works; it revises the model of the state which they had drawn; and finally it portrays a practical realization of that model.”

³⁴⁴ Schofield, *Plato: Political Philosophy*, s. 9. ”From this point of view the Republic, which has a highly distinctive grand vision, is likely to be more rewarding than the Laws, which proportionately devotes much more space to working through detailed constitutional, educational and legal provisions within the overall framework it establishes.”

³⁴⁵ Jf. Friedländer, *Plato – The Dialogues*, s. 387.

³⁴⁶ Ibid. s. 444. “[...] this is an indication, however slight, that he is still conscious of old struggles and conquests. The Sokrates in Plato still wins out over the Solon in him. Rigid discourse is sublimated in dialogue.”

dialogen er å lese den med et åpent sinn ved å være beredt på både å beundre dens styrke så vel som å kritisere dens svakhet.”³⁴⁷ Spørsmålet er også om ikke de mangfoldige detaljene og praktiske aspektene innenfor dialogens rammeverk har en betydning for en tilnærming til Platons musikkforståelse. For som Barker påpeker, beveger Platon seg også “[...]dypt inn i musikkens essens [...]”³⁴⁸

I den grad *Lovene* behandler samfunns- og oppdragelsesfilosofiske spørsmål inngår også musikkoppdragelsen med en betydelig plass. Og det er også slik at *Lovene* må sees på som en betydelig kilde til Platons musikkforståelse. Ikke bare i likhet med, men også i tillegg til *Staten*. Som Sundberg fremhever “[...] ligger det i den ikke uvanlige konsentrasjonen om Staten som kilde til kunnskap om Platons musikkforståelse en uheldig avgrensning og fare for ensidighet.”³⁴⁹ Sundbergs tolkning fremhever *Lovene* som en utvidelse av perspektivene gjennom den rollen det musiske tillegges “[...] fremdeles som dannelsesmiddel av særegen dybdevirkning, men samtidig som vedvarende livsinnhold og konstituerende betydning for den menneskelige værensform.”³⁵⁰ ”Musikkens essens” slik den kommer til syne i Platons behandling av den i *Lovene* dreier seg altså ikke i så stor grad om de tekniske aspektene som de kvalitative sidene ved den. Det er musikkens fellesmenneskelige bestemmende kraft som dannelsesvei i *ethos* gjennom *mimesis* det her dreier seg om.³⁵¹

I innledningen til *Lovene* i første bok setter Platon tonen for hva samtalen omkring lovverk, lovgivning og lov håndhevelse dreier seg om (631a-632d). Dens hovedsiktemål er menneskenes moral. Gode lover henger sammen med gode goder for menneskene. Platon skiller mellom de menneskelige og guddommelige godene og gir sistnevnte en særskilt plass. De menneskelige goder tjener de guddommelige som til syvende og sist tjener fornuften som det høyeste mål. Platon rangere disse godene som f. eks. fornuft, mot, tapperhet og selvbeherskelse etter sitt vesen i en hierarkisk rekkefølge. Det betydningsfulle i denne sammenheng er riktignok ikke de interessante detaljene og tolkningsmulighetene som knytter seg til dem. Det som er av betydning er den nære sammenhengen mellom lovgivnings- og utdannelsesaspektet som knytter seg til verket. For ved at Platon fremhever lovgiveren som vokter av alle de menneskelige livsområder forteller han, for å si det med Stalley, også noe

³⁴⁷ Stalley (1983), *An Introduction to Plato's Laws*, Oxford: Blackwell, s. 4. “The only way to approach the dialogue is to read it with an open mind, being prepared to admire its strength as well as to criticize its weakness.”

³⁴⁸ Jf. Barker, *Greek Political Theory*, s. 442. “He goes deeply into the essence of music [...]”

³⁴⁹ Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Lovene"*, s. 68.

³⁵⁰ Ibid., s. 68f. Jf. også Müller (1935), *Der Aufbau der Bücher II und VII von Platons Gesetzen*, Weida in Thüringen: Thomas & Hubert, s. 11 og s. 53.

³⁵¹ Jf. Georgiades (1958), *Musik und Rhythmus bei den Griechen: Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg: Rowohlt, s. 46.

om lovgiverens oppdragende funksjon.³⁵² Innledningen begynner med en diskurs om tradisjonelle lovverk, taperhet samt Dionysos og drikkekulturen. Men etter hvert som samtalen skrider fremover blir det klart for den fremmede athener og hans samtalepartnere at diskusjonen ikke kan unngå en nærmere belysning av fenomenet utdanning (*paideia*), dvs. nærmere bestemt den kulturelle utdannelsen (642a). Som Platons talerør, atheneren, selv uttrykker det (643a): La oss først av alt med tanke på diskusjonen definere hva utdanning er, og hva den betyr.”³⁵³

Hva er så utdannelsen og hva betyr den? Spørsmålet lar seg ikke besvare i et fyldiggjørende svar. Det ligger heller ikke i dialogens natur. Videre må en også ta i betraktning hva spørsmålet har å si for Platons oppdragelsesfilosofiske tenkning. Det må også sees i sammenheng med flere av hans dialoger, både i og utenfor rammen av denne oppgaven.³⁵⁴ Platon forsøker i alle fall en tilnærming til spørsmålet. Så finnes det også en rekke tolkningsgrunnlag for hva utdanning vil si for Platon. Spørsmålet vi må stille er heller om oppdragelsens funksjon og definisjon også belyser aspekter ved Platons musikkforståelse og om det finnes en fruktbar og betydningsfull sammenheng mellom *mousiké* og *paideia* hos Platon i *Lovene*. Og i så fall, *på hvilken måte*?

Platon fremhever oppdragelsens betydning fra tidlig barnsalder av og viktigheten av tidlig oppøving i de enkelte ferdigheter både i lek og i alvor (643b-d). Platon lar atheneren oppsummere som følger: ”Det vesentlige ved utdannelsen, vil jeg si, er den riktige oppfostring, den som best vil lede det lekende barns sinn mot kjærighet til det som han vil trenge hvis han som mann fullt ut skal beherske de egenskapene som hører til hans yrke.”³⁵⁵ Det sentrale og mest nyttige i den politiske kunst vil være evnen til nettopp å forstå menneskenes natur og deres holdninger (650b). Lyst (*hedoné*) og ulyst (*lypé*) henvises til av Platon som barnets første fornemmeleser og med disse også opplevelsen av godt og ondt. Forstand og sanne meninger er noe som først tilkommer den senere modning og alderdom (653a). ”Den som oppnår det og de goder det medfører er et fullkomment menneske.”³⁵⁶ Platon gjentar her i innledningen til andre bok, som også utgjør et vesentlig bidrag til kildestudiet av Platons musikkforståelse, oppdragelsens betydning i tidlig alder (653b):

³⁵² Jf. Stalley, *An introduction to Plato's Laws*, s. 42. Se også Harth (1967), *Dichtung und Arete: Untersuchungen zur Bedeutung der musischen Erziehung bei Plato*, Frankfurt am Main: Inaugural-Dissertation, s. 190.

³⁵³ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 63.

³⁵⁴ For øvrig henviser jeg til første kapittel og belysningen av *paideia*.

³⁵⁵ Platon (Eide overs.), op. cit., s. 64.

³⁵⁶ Ibid., s. 73.

Og oppdragelse mener jeg vil si å få barna tidlig til å kunne skjelne mellom godt og ondt. Dersom de opplever glede og vennlighet og smerte og avsky på riktig måte før de ennå er i stand til å bruke fornuft, og disse opplevelsene så lar seg harmonere med fornuften på rett måte med støtte i gode vaner etter at de har fått fornuften i bruk, så bærer denne harmonien i seg summen av alle gode egenskaper.³⁵⁷

Oppdragelsens prosess består altså i å lede barnet mot den rette følelse for de rette ting for at grunnlaget for den menneskelige *areté* skal kunne legges. Det fremkommer derfor tydelig at oppdragelsen på dette stadiet må rette seg mot følelsene og ikke fornuften.³⁵⁸ Som Sundberg fremhever, er det her hos Platon tale om en *paideia* som sikter mer mot dannelse enn utdanning: ”Dypere forstått dreier det seg ikke om ervervelse av ferdighet eller kyndighet (*techne*) på dette eller hint område, men om utvikling i retning av den helhetsmenneskelige godhet eller dygd (*areté*) som grunnlaget for sann livskunst.”³⁵⁹ Og det er nettopp *mousiké* gjennom dens propedeutiske funksjon Platon fremhever som et avgjørende oppdragelsesmiddel i denne sammenhengen. Avsnittet som sitert ovenfor innleder en lang behandling av den musiske oppdragelse gjennom kordansen (*choreia*) forstått som ordnet bevegelse og sang hvor Platon går dypere inn på dens rolle i oppdragelsen ikke bare i tidlig alder men også for livet som helhet. Den musiske oppdragelse og dannelse omfavner hele menneskelivet.

Betydningen av den nære tilknytningen og forholdet mellom *mousiké* og *paideia* kommer tydelig til uttrykk når Platon på ny oppsummerer oppdragelsen og utdannelsen som å lede mennesket mot det riktige livsgrunnlag basert på lovgivernes felleskapserfaring (659d-e). Mennesket skal kunne glede seg på riktig måte over det skjønn som livgivende faktor i tilværelsen. Harmonien som summen av alle gode egenskaper slik det uttrykkes i avsnittet sitert ovenfor er nært forbundet med den musiske oppdragelse gjennom kordansen (*choreia*) og dens oppdragende virkning. Platon fremhever nettopp denne harmonien som et produkt av kordansen, eller det som grekerne kaller sanger, som i virkeligheten er ”besvergelsesformularer for sjelen” (*epodé*), alvorlig ment for å skape denne harmonien (*symphonia*) i mennesket (659e). Det er et grunnleggende utgangspunkt for Platon at god utdanning er nært knyttet til evnen å synge og danse vakkert. Den som synger og danser vakkert har fått en god utdanning (654b). I tillegg til dette utgangspunktet kommer også påstanden om at den som synger og danser vakkert kun gjør det dersom han synger vakre

³⁵⁷ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 73.

³⁵⁸ Jf. Friedländer, *Plato – The Dialogues*, s. 403.

³⁵⁹ Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog ”Lovene”*, s. 75.

sanger og danser vakre danser (654b). Det er altså grunnleggende det kunstnerisk musikalske elementet i seg selv, det være seg sangen eller dansen, som kvalifiserer fremførelsen som skjønn og dermed også utdannelsen som god. Det dypereliggende spørsmålet for ateneren og hans samtalepartner er hva som er den vesentlige målsettingen med det oppdragende og dannende elementet i kordansen. En ting er ved enhver anledning å kunne gi et adekvat uttrykk for ideen om det vakre uten å føle glede over det. Annerledes stiller det seg med den som til tross for en kanskje ikke perfekt fremførelse eller forståelse nettopp føler glede over det vakre og samtidig også godtar det (654c-d). Gleden (*chará*) og kordansen (*choreia*) er nært beslektet. Om enn den etymologiske forbindelsen synes feilaktig i følge Eide, er det på ingen måte tale om et tilfeldig og ubevisst ordspill fra Platons hånd.³⁶⁰ Forholdet *chará* og *choreia* er dypere å forstå. Det knytter seg til bevegelsesaspektene ved *mousiké* og menneskets grunnleggende bevegelsestrang. For å si det med Müller er glede en "[...] nødvendig ledsagende omstendighet ved alle bevegelsestrangens ytringer."³⁶¹ Ikke bare kordansen som musisk bevegelsesuttrykk men også mennesket og dets bevegelsestrang bindes sammen av gleden. Og opplevelsen av gleden er viktig som erkjennelsesgrunnlag for forstand og sanne meninger når mennesket skal motta fornuften (*logos*) i sin sjel (653b).³⁶²

Evnen til å føle glede ved det som er vakkert fremheves av Platon som et essensielt grunnlag for oppdragelsen. Platon tillegger den musiske oppdragelse en særskilt betydning som dannelsesmiddel i den grad den evner å få mennesket til å føle den rette følelse ovenfor det vakre og samtidig vekke avsky ovenfor det heslige. Det forteller noe om den propedeutiske funksjon som det musiske innehar hos Platon og er et grunnleggende aspekt ved Platons musikkforståelse. Den rette følelse ovenfor det vakre, som også uttrykkes i kjærligheten til det skjønn, belyser musikkens stilling som erkjennelsesgrunnlag hos Platon. Hvis ikke oppdragelsen evner å gi mennesket en grunnleggende og iboende sans og følelse for tilværelsens fundamentale størrelser i det skjønn og det gode, mister den sin formende og erkjennelsesberedende kraft. Det sier også noe om den nære tilknytning mellom *paideia* og *mousiké* hos Platon. I det musiske elementet som kordansen representerer, manifesteres på en særskilt måte musikkens formende kraft i oppdragelsessammenheng. Som Stalley også fremhever i sin kommentar til dialogen: "Musikk og oppdragelse er uatskillelig."³⁶³

³⁶⁰ Jf. Eide i Platon, *Samlede verker vol. VIII*, n. 13 s. 434.

³⁶¹ Müller, *Der Aufbau der Bücher II und VII*, s. 11. "Das ist aber sachlich wichtig, denn Freude [...] ist eine notwendige Begleiterscheinung aller Äußerungen des Bewegungstriebes." Se også Morrow (1993), *Plato's Cretan City – A Historical Interpretation of the Laws*, Princeton: Princeton University Press, n. 28 s. 305

³⁶² Jf. Friedländer, *Plato: The Dialogues*, s. 404. Se også Staten, 401c-402a.

³⁶³ Stalley, *An introduction to Plato's Laws*, s. 125 "Music and education are inseparable."

3.1.2 Musikkens opprinnelse og menneskets sans for rytme og harmoni

Musikkoppdragelsens betydning og musikkens oppdragende funksjon tas tidlig opp til behandling i *Lovene*. I dialogens andre bok settes behandlingen av den musiske oppdragelse direkte inn etter en nærmere belysning av oppdragelsens forutsetning og mål. Det å forstå menneskets natur og dets holdninger er av betydning for den kunst (*techné*) som oppdragelsen tilhører og som kalles politikk (650b). Oppdragelsens mål retter seg følgelig mot å kunne få mennesket i tidlig alder til å skjelne mellom godt og ondt (653b). Platon går videre inn på spørsmålet omkring musikkens opprinnelse som, for å si det med Sundberg, ikke er historisk å forstå men retter seg mot de psykologisk-fenomenologiske sidene ved *mousiké* som musenes kunst (653c-654a)³⁶⁴:

Nå er den riktige formingen av lyst- og ulystfølelser på barnestadiet noe som menneskene reduserer i løpet av livet og gjerne helt undertrykker. Men i sin barmhjertighet med menneskeslekten, som av naturen er henvist til et strevsomt liv, har gudene gitt menneskene hvilepunkter i strevet i form av fester til ære for de forskjellige gudene. De har latt dem få feire fester sammen med musene og deres fører Apollon og Dionysos for at disse skal hjelpe mennesker på riktig vei igjen, og de har gitt dem åndelig næring som oppstår under festene sammen med gudene. Vi må derfor se etter om den forklaringen vi stadig får høre nå for tiden, er basert på kjensgjerningene eller ikke. Det sies nemlig at så å si alle unge vesener er ute av stand til å holde styr på sine kropper og sine tunger, de er alltid ute etter bevegelse og lyd. Dels driver de med hopp og sprett – det er som de danser av glede under leken [*paidiá*] – dels utstøter de alskens lyder. De andre levende vesener mangler sans [*aisthesis*] for orden [*taxis*] eller uorden i bevegelsene [*kinesis*], det som heter rytme [*rythmos*] og harmoni [*harmonia*], men til oss mennesker, sies det, har gudene som vi sa er gitt oss som meddansere, også gitt den gledesfylte sansen for rytme og harmoni slik at de kan sette oss i bevegelse og være våre korledere ved at de knytter oss til hverandre gjennom sang [*odé*] og dans [*orchesis*]. Det er de som har gitt oss dette navnet ”kor” [*choreia*] fra den glede [*chará*] som ligger i det.³⁶⁵

Avsnittet sitert ovenfor inneholder en rekke vesentlige tanker som knytter seg til Platons musikkforståelse og står som en innholdsrik innledning til emnet i sin helhet innenfor dialogens rammeverk. Sentralt for dette kapittelet gjelder den betydningsfulle beskrivelsen av musikkens opprinnelse og tilknytning til mennesket indre anlegg. Henvisningen til

³⁶⁴ Jf. Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Lovene"*, s. 70.

³⁶⁵ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 74.

menneskets uttrykks- og bevegelsesbehov og dets naturgitte sans for rytme og harmoni, menneskets musiske disposisjon, kommer Platon på gjentatte steder i dialogen tilbake til.³⁶⁶ Det skal også fremheves her. For i tilknytning til Platons musikkforståelse er dette aspekter som ofte blir oversett.³⁶⁷

Platon fremhever musikkens tilknytning til musene som syngende og dansende guddommer under ledelse av Apollon i tråd med den tradisjonelle og særegne greske oppfattelsen av *mousiké* som musenes kunst og gir samtidig uttrykk for den vesentlige tilknytning musene som medsyngende og meddansende guddommer har i forhold til mennesket. Musene og deres leder Apollon fremstilles ikke bare som musiserende i seg selv, men oppfattes også som medspillere i menneskets musiske aktivitet gjennom kordansen (*choreia*).³⁶⁸ Særlig interessant fremstår tanken om at musene som bevegende guddommer setter mennesket i bevegelse gjennom den musiske aktivitet og på den måten også knytter oss til hverandre. Dette fellesskapsaspektet ved det musiske hos Platon er nært forbundet med den oppdragende og dannende rollen som *mousiké* tillegges av Platon i *paideia* og i *choreia* som oppdragelsesmiddel finner vi også et utgangspunkt for *ethos*-tenkningen hos Platon. For i den grad den musiske oppdragelse virker formende og fellesskapsdannende for mennesket er det som musikalsk utøvende aktivitet. *Choreia* bringer *mousiké* inn i den praktiske virkelighet som menneskelig virksomhet eller handling. *Mousiké* i sin grammatiske form henspiller på ”det musiske”. Som Georgiades også fremhever dreier det seg om musisk medvirkning eller musisk oppdragelse eller forbindelsen dem i mellom som ”musisk oppdragelse gjennom musisk medvirkning”: ”For *mousiké* ytrer seg som handling, som virksomhet, den er ikke et ferdig konkret foreliggende verk.”³⁶⁹ Så angår heller ikke *mousiké* i antikkens kontekst kun den estetiske kategori men gjør også krav på den etiske kategori som innbegrep for oppdragelsen gjennom det ”fellesmenneskelige betingede *ethos*-begrep”.³⁷⁰ *Mousiké* hos Platon tiltaler menneskets følelsesliv så vel som dets viljeskrefter.

Mennesket inntar en særegen stilling i tilknytning til de andre levende vesener. For i motsetning til disse er mennesket blitt skjenket av gudene en gledesfylt sans for orden eller uorden i bevegelsene. Denne sansen for rytme og harmoni fremkommer som en

³⁶⁶ Jf. 664e-665a, 672c-673d, 790c-719a.

³⁶⁷ Jf. Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Lovene"*, s. 71.

³⁶⁸ Jf. Otto, *Die Musen und das göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, s. 23 og Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, s. 26 og s. 184. Forøvrig henviser jeg til behandlingen av musene og deres kunst i det foregående.

³⁶⁹ Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, s. 45. „[...] am besten aber vielleicht diese beiden Übersetzungsmöglichkeiten miteinander verbinden: ‚Musische Erziehung durch musische Betätigung‘. Denn *Musiké* äußert sich als Tun, als Tätigkeit, sie ist kein fertiges, gegenständlich vorliegendes Werk.“

³⁷⁰ Jf. Georgiades (1977), *Der griechische Rhythmus: Musik – Reigen – Vers und Sprache*, Tutzing: Hans Schneider, s. 139.

betydningsfull ”åndelig-estetisk utrustning”³⁷¹ spesifikk for mennesket og er nært forbundet med menneskets naturlige og livskraftige ytringsbehov gjennom kroppsbevegelse og stemmebruk. Sagt med Müller er denne forutsetningen for sans for orden i bevegelsene hos Platon ”[...] en ur-kjensgjerning for alt animalsk liv”, men altså spesifikt tilknyttet menneskets egenart og en gudegave.³⁷²

Menneskets musiske anlegg er en sans (*aisthesis*) for orden (*taxis*) i bevegelsene (*kinesis*) som Platon viderefører på det musiske området gjennom de grunnleggende musikalske begrepene *rythmos* og *harmonia*. *Taxis* eller ordensprinsippet er et sentralt begrep når det gjelder Platons ytringer om musikkoppdragelsen og utgjør også en essensiell del av hans filosofi: ”Platon erkjenner en ideal orden, som er oversanselig og absolutt fullkommen, mens enhver annen form for orden er å forstå som avbilde i forskjellig fullkommenhets intensitetsgrad.”³⁷³ Det skulle føre for langt å gå inn på begrepet i sin helhet i denne sammenhengen. Jeg anser det allikevel viktig å fremheve med Raptis betydningen av ordensprinsippet i de respektive områdene som knytter seg til verdensaltet (*kosmos*), menneskets sjelliv (*psyché*), det fellesmenneskelige samfunn (*polis*) og i den praktiske musikkens virkelighet (*mousiké*). Disse begrepene er i antikkens kontekst nært bundet sammen i interaksjon med hverandre og står også i en vesentlig sammenheng med begrepet *kinesis*. Hos Platon er *kinesis*, i følge Perls, et grunnleggende erkjennelsesbegrep og en forutsetning for sjellivet.³⁷⁴ Det er særlig ved det sistnevnte aspektet at vi også befinner oss ved et grunnleggende punkt i Platons musikkforståelse. For *kinesis* er, for å si det med Sundberg, i det hele et nøkkelbegrep for grekerens forståelse av det musiske og både kroppsbevegelse (*orchesis*) og stemmeklang, dvs. sang (*melos*) har sitt utspring i de sjelelige bevegelser.³⁷⁵ Menneskets medfødte gledesfylte sans for orden er en gudegave som samtidig muliggjør samspillet mellom mennesket og musene i den musiske aktivitet som *choreia* representerer. Denne aktiviteten er også noe som binder menneskene sammen gjennom en felles deltagelse i de kultiske fester (654a). ”Dermed opptrer mousiké og dens guddommelighet som uttrykk for en bestemt orden som virker ordnende tilbake på sjelen.”³⁷⁶

³⁷¹ Jf. Sundberg, loc. cit.

³⁷² Müller, *Der Aufbau der Bücher II und VII von Platons Gesetzen*, s. 11 „Als Urtatsache alles animalischen Lebens [...]“

³⁷³ Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 165ff. ”Platon erkennt eine ideale Ordnung, die übersinnlich und absolut vollkommen ist, während jede andere Ordnung als Abbild dieser idealen Ordnung in unterschiedlichen Intensitätsgraden der Vollkommenheit zu verstehen ist.“

³⁷⁴ Jf. Perls (1973), *Lexikon der Platonischen Begriffe*, Bern: Francke Verlag, s. 44f.

³⁷⁵ Jf. Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Lovene"*, s. 73. Som Sundberg påpeker er *melos* et allment uttrykk for *odé* og har sitt grunnlag i begge ordnende faktorer av *choreia*, jf. *ibid.*, s. 74.

³⁷⁶ Harth, *Dichtung und Arete*, s. 177. ”Als Ausdruck einer bestimmten Ordnung, die auf die Seele ordnend zurückwirkt, erscheint damit die Göttlichkeit der μουσική.“

Platon lar musikkens grunnelementer fremstå i tilknytning til menneskets biologisk betingede uttrykksbehov samtidig som han viser til en dypere betydning og sammenheng av disse menneskelige og musikalske elementene i det forenende musiske uttrykk representert gjennom den gledesfylte kordans. Kordansen som musisk fremstillingsform samler de musikalske elementene sang (*odé*) og dans (*orchesis*) og forener menneskets naturlige anlegg for rytme og harmoni i et formet uttrykk. ”Henvisningene til gudene som kilde til disse anlegg, og som medspillere i den musiske akt, artikulerer den greske oppfatning av musikken som både menneskelig uttrykksform, og samtidig noe meget mer.”³⁷⁷ Hva dette ”noe meget mer” peker mot er altså nært knyttet til musene og deres kunst. Musenes særstilling i mytologisk sammenheng som et særegent gresk fenomen og deres betydning for utsigelsen av tilværelsens skjønnhet er viktige hovedpunkter i denne sammenheng. Tatt i betraktning musenes stilling i det greske åndsliv er Platon i samsvar med strømningene og holdningene fra hans egen samtid og i den greske tradisjon. Som jeg tidligere har fremhevet og som også i særlig stor grad poengteres av Otto og Sundberg mfl., uttrykker musene og mytene omkring deres tilblivelse ikke bare at det musiske er en guddommelig gave, men også at ”[...] det musiske har sin rot i tilværelsens egen orden, at det hører med til virkelighetens fullendelse og selvåpenbaring.”³⁷⁸ Hos Platon i det ovenfor siterte avsnitt kommer nettopp denne oppfattelsen til syne i henvisningen til musene ikke bare som kilde til menneskets anlegg men også som medspillende i den musiske aktivitet. At mennesket er gitt en gledesfylt sans for rytme og harmoni som manifesterer seg i samspill med musene gjør det da også nærliggende i tilknytning til Platon å se menneskets som et musikalsk vesen. Mennesket er musisk.

Platon oppsummerer senere i dialogen betydningen av menneskets musiske anlegg i tilknytning til oppdragelsen (665a) og poengterer menneskets særskilte stilling blant de levende vesener gjennom sansen for orden i bevegelse og tale. I spørsmålet om sammenheng mellom *mousiké* og *paideia* hos Platon er det kanskje også på bakgrunn av den verdien menneskets sans for rytme og harmoni tillegges hos Platon samt dens betydning for oppdragelsen en fruktbar parafrase av Stalleys dictum³⁷⁹: Musikk og mennesket er uatskillelig.

³⁷⁷ Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Lovene"*, s. 71.

³⁷⁸ Sundberg, *Musikktenkningens historie vol. I*, s. 13

³⁷⁹ Jf. Stalley, *An Introduction to Plato's Laws*, s. 125.

3.1.3 *Rythmos* og *harmonia* som bevegelses- og ordensfenomen

Orden i bevegelsene relateres hos Platon til *rythmos* og *harmonia*. Sans for orden i bevegelsene er en betydningsfull menneskelig disposisjon og orden i bevegelsene heter *rythmos* og *harmonia* hos Platon (Jf. 653e). Følgelig dreier disse to musikalske begrepene seg om bevegelses- og ordensfenomen. En nærmere belysning av disse aspektene under et slik tolkningssynspunkt er her på sin plass. Det utelukker ikke den engere musikalske betydning av *rythmos* og *harmonia* i relasjon til *mousiké*. Som jeg vil vise til i det følgende, er det i tilfellet *Lovene* (Jf. 653c-654a) og *choreia* tale om en videre betydningskontekst.

Som tidligere nevnt i tilknytning til behandlingen av *mousiké* i *Staten* er *harmonia* i greske kontekst ikke identisk med det moderne begrep for tonalitet eller toneart. *Harmonia* står som melodisk motpart til *rythmos* som betegnelsen for et tonalt ordensskjema.³⁸⁰ Den opprinnelige betydningen av sammenføyning og helhet knytter seg til *harmonia* slik begrepet fremkommer i *Lovene*. Eide fremhever i sin kommentar *harmonia* i betydningen "tiltalende helhet" for å poengtere at det i denne sammenhengen ikke dreier seg om harmoni i betydningen flerstemmighet eller musikalsk polyfoni.³⁸¹ Som Sundberg også fremhever er det samtidig viktig på bakgrunn av antikkens musikk og dens enstemmige karakter å ikke tolke *harmonia* som ensbetydende med melodi ettersom det dreier seg om forskjellige betydningsplan.³⁸² Harmoni som "tiltalende helhet" dreier seg altså i all hovedsak om musikkens "tonale orden" slik det uttrykkes i *melos* som musikalsk norm. I *melos* viser det seg et identitetsforhold eller en meningsfylt blanding (*krasis*) av de høye (*oxys*) og de lave (*barys*) toner i musikken.³⁸³ Det er i denne blandingen at det gir mening å tale om harmoni eller taltalende helhet. Når det gjelder *harmonia*, for å si det med Sundberg, er det tale om et fundamentalt ordensprinsipp på klangens område som kommer tilsyne og blir virkeliggjort i de forskjellige tonearter (*harmoniai*) som melodiske forløp: "Forut for melodien er således – gresk forstått – harmoniens prinsipp."³⁸⁴ Så fremheves også *harmonia* i dets mytiske opprinnelighet som et musikalsk urbegrep, eldre en *rythmos* som først senere tar stilling ved siden av det og som utgjør den andre halvdel i begrepsparet.³⁸⁵

³⁸⁰ Jf. s. 62f. Se videre West, *Ancient Greek Music*, s. 177ff., særlig Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, s. 28ff. og Winnington-Ingram (1936), *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 2f.

³⁸¹ Eide, *Platon Samlede verker vol. VIII*, n. 14 s. 434.

³⁸² Jf. Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Lovene"*, s. 73.

³⁸³ Jf. Lohmann, *Mousiké und Logos*, s. 20f.

³⁸⁴ Jf. Sundberg, op.cit., s. 74.

³⁸⁵ Jf. Lohmann, op.cit., s. 51.

Jeg vil også i denne sammenheng fremheve faren for å projisere moderen tankeinnhold i antikkens musikalske kontekst. På musikkens område vil det si ikke bare den feilaktige forestillingen av *harmonia* ensbetydende med musikalsk polyfoni eller melodi, men også problemene som knytter seg til en anakronistisk transkribering av musikkens fragmenter og teoretiske skrifter til moderne notasjonssystemer.³⁸⁶ Som Anderson også sier det: ”Selv om grekerne varierte lite i vokalt omfang kan deres notasjon og modale systemer ikke forklares på bakgrunn av moderne antakelser.”³⁸⁷ Dette er så lenge en søker en forståelse av *mousiké* som enhetsbegrep i antikken, som sammenføyningen av ordets, tonens og bevegelsens kunst.

Enhetsbetydningen av *mousiké* utgjør særlig hovedinnholdet og utgangspunktet i Georgiades’ behandling av *mousiké* i *Der Griechische Rhythmus* (1949) og *Musik und Rhythmus bei den Griechen* (1958). Denne enheten kommer sterkt til uttrykk i den nære forbindelsen mellom musikk og språk i antikken, mellom *mousiké* og *logos*. Dette utelukker allikevel ikke bevegelsesaspektet ved begrepet. Det avgjørende her er *rythmos* som ordensbegrep som særlig henspeiler på forløpskarakteren ved *mousiké*. Som Georgiades fremhever, betegner nettopp *rythmos* tonenes orden i tid.³⁸⁸ Når *rythmos*-begrepet oppstår sammen med *harmonia* som de grunnleggende musikalske element er det ”[...] med den oppgave særlig å ta hånd om bevegelses- og forløpsaspektet.”³⁸⁹

Rythmos har i likhet med *harmonia* en opprinnelig svært vid betydning. Det eldste litterære belegg finnes hos dikteren Archilochos (ca. 7. årh. f. Kr.) hvor det heter (frg. 96): ”[...] gled deg over det som er verdt å glede seg over, ikke gi så mye etter ulykken og erkjenn hvilken rytme som holder mennesket i sine bånd.”³⁹⁰ Det er i følge Jaeger tale om et *rythmos*-begrep som har en bredere betydning enn den rent musikalske og hvor den musikalske betydningen først bestemmes av begrepets opprinnelige innhold.³⁹¹ Den opprinnelige tenkningen omkring *rythmos* dreier seg om et rytmisk element i tilværelsen som ordner og holder fast. Den opprinnelige anskuelsen av *rythmos* i antikkens tradisjon betegner følgelig ikke i første omgang ”bølgebevegelse” eller ”det som flyter” slik det vanligvis oversettes,

³⁸⁶ Jf. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, s. 19f.

³⁸⁷ Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, s.2. “Although the Greeks differed little from us in vocal range, their notation and modal systems cannot be explained on modern assumptions.” Se også Lohman, *Mousiké und Logos*, s. 27.

³⁸⁸ Jf. Anderson, op.cit., s. 11.

³⁸⁹ Jf. Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog ”Lovene”*, s. 73.

³⁹⁰ Her sitert etter Jaeger, *Paideia*, [I/174] s. 174. ”[...] freue dich über das was freuenswert ist, gib dem Unglück nicht zu sehr nach und erkenne, welcher Rhythmus die Menschen in seinen Bänden hält.”

³⁹¹ Jf. Jaeger, loc.cit.

men beskriver i følge Jaeger "[...] holdepunkt og bevegelsens begrensning."³⁹² *Rythmos* er altså i sin opprinnelighet et ordensbegrep. Denne opprinnelige betydningen gjenspeiler seg også i Platons bruk av begrepet i tilknytning til *choreia* som danserisk musikalsk uttrykk; orden i bevegelsene. Som Aberts grunnleggende behandling av *ethos*-tenkningen i antikken også viser til, tilkjennes det rytmiske i antikken en særlig spesielle og betydningsfull funksjon. I følge Abert manifesterer det musikalske elementet *rythmos* og dets avgjørende posisjon det egentlige livsprinsipp i den greske musikkforståelsen.³⁹³

Rythmos og *harmonia* uttrykker to grunnleggende musikalske betydninger i tillegg til å være nært beslektet med mennesket og dets musiske anlegg. Som Platon selv uttrykker det i *Lovene* (665a): "Ordnete bevegelser kalles rytme, og når det gjelder stemmen, med veksling mellom høye og lave toner, bruker vi betegnelsen harmoni."³⁹⁴ Men begrepene innehar samtidig en videre betydning. Idet *rythmos* og *harmonia* muliggjør det ordens- og fellesskapsbaserte liv (jf. 653d-e) i samspill med gudene er det grunnleggende musiske nært bundet sammen med mennesket; det er det som først gjør mennesket til menneske.³⁹⁵

³⁹² Jaeger, *Paideia*, [I/175] s. 175. "[...] die Uranschauung, die der griechischen Entdeckung des Rhythmus in Tanz und Musik zugrunde liegt, ist gleichfalls nicht das Fließen, sondern umgekehrt Halt und feste Begrenzung der Bewegung."

³⁹³ Jf. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, s. 55.

³⁹⁴ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 88

³⁹⁵ Jf. Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 134. "[...] machen den Menschen zum Menschen."

3.1.4 De tre *choreia*-kategoriene og det musiske dannelsesperspektivet

Det er flere aspekter ved *Lovene* som gjør dialogen til en betydningsfull kilde når det gjelder Platons musikkforståelse. Et av disse aspektene ligger i utvidelsen av den musiske oppdragelsen fra å gjelde den tidligste oppdragelsen til å omfatte menneskelivet i sin helhet. Det er, som Sundberg fremhever i sin kommentar til verket, ikke først og fremst utsagnene om musikkoppdragelsen i sin alminnelighet som gir dialogen dens særpreg: ”Det eiendommelige ved dette verk er hvordan det musiske her omspinner hele menneskelivet, hvordan musisk opplevelse og aktivitet knyttes sammen med selve den menneskelige livsform.”³⁹⁶ Dette aspektet kommer klarest til uttrykk nettopp gjennom de tre kor-kategoriene som *choreia* representerer.

Platon grunnlegger i *Lovene* tre forskjellige men også beslektede kor som omfatter hele menneskets livsfase. Korene knyttes til de tre guddommelige instansene som i gresk mytologisk forstand er særdeles nært knyttet til *mousiké*: *musene*, *Apollon* og *Dionysos*. Platon lar atheneren oppsummerer for sine samtalepartnere musikkens opprinnelse og vesenskjennetegn og gir samtidig også en definisjon av kordansen (665a):

Ordnende bevegelser kalles rytme, og når det gjelder stemmen, med veksling mellom høye og lave toner, bruker vi betegnelsen harmoni. Kombinasjonen av begge deler heter kordans [*choreia*]. Vi sa at gudene av medlidenhet med oss har gitt oss Apollon og musene til å delta i og lede dansen og som tredjemann [...] Dionysos.³⁹⁷

Det er alle disse tre korenes oppgave å virke oppdragende på barnets sinn med sine sanger gjennom å formidle sannheten om at det behageligste liv og det moralske er ett og det samme (664c).

Kordansens rolle i oppdragelseskontekst er betydningsfull. Morrows historiske tilnærming fremhever at kordansen har en særlig betydning i antikkens tradisjon. Ved å gi kordansen en så sentral og ærefull rolle som Platon gjør i *Lovene* ”[...] uttrykker han ikke bare en personlig preferanse, men reflekterer en vanlig mening fra hans landsmenn.”³⁹⁸ Platons definisjon av kordansen (*choreia*) er verdt å se nærmere på. Den utgjør ikke bare en koherens med gresk tradisjon, men innehar samtidig en særegen stilling i sammenheng med

³⁹⁶ Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog ”Loven”*, s. 87. Se også Harth, *Dichtung und Arete*, s. 143.

³⁹⁷ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol VIII*, s. 88.

³⁹⁸ Morrow, *Plato’s Cretan City*, s. 302. “In giving choreia this position of honour, Plato is not expressing merely a personal preference, but is reflecting the common opinion of his fellow countrymen.” Se også Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 112.

gresk musikkforståelse.³⁹⁹ *Choreia* er også den "[...] sentrale fremtredelsesform for det musiske i *Lovene*."⁴⁰⁰ Gjennom egenaktiviteten og de mimetiske fremførelsesaspektene ved *choreia* er den av stor oppdragelses- og dannelsesverdi for Platon samtidig som den innehar en sentral plass i det kultiske liv. De kultiske perspektivene ved *mousiké* hos Platon kommer jeg også tilbake til under kapittelet som omhandler *paidiá*. Her skal det allikevel fremheves at denne plassen er av en meget sentral betydning. For gjennom kordansen "[...] oppdager Platon den opprinnelige enhet i *mousikē*, som står i nært slektskap med de religiøse ritualene og som holder hele staten sammen."⁴⁰¹ Som en vesentlig bestanddel av det kultiske liv i antikken har *choreia* også en oppdragende rolle som svarer til den vide betydning av *paideia* som sikter mot dannelse. For i tilknytning til bildet av mennesket som gudenes leketøy (803e) gjør Laks en viktig bemerkning om at det her også dreier seg om kampen mellom det irrasjonelle og rasjonelle i mennesket hos Platon.⁴⁰² Allikevel har mennesket en kapasitet for harmoni, i følge Laks. Og det er her *choreia* som musisk aktivitet får en særskilt oppdragende betydning: i *choreia* "[...] oppheves konflikten mellom de motstridende krefter på en fredelig måte, for gleden ved dans er en glede for orden og følgelig en rasjonell glede (664e-665a)."⁴⁰³

Choreia hos Platon forener i seg elementene sang (*odē*) som stemmens bevegelse og dans (*orchesis*) som kroppens bevegelse. Georgiades tolker og oversetter med henblikk på Platon *choreia* som "sangen og dansens helhet".⁴⁰⁴ *Rythmos* forstått som "ordnede bevegelser" er det som forener både de kroppslige og musikalske bevegelsesaspektene. I tillegg angår kroppsstillingen konkret dansen mens melodien (*melos*) knytter seg til de musikalske sidene ved *choreia* (672e). I det siterte avsnittet innledningsvis (653c-654a) kommer det også klart til uttrykk en todelt forståelse av menneskets sans for orden (*taxis*) i bevegelsene (*kinesis*). Platon ser bevegelsen som fellesnevner for de to områdene representert gjennom kropp og tale, eller stemmens og kroppens bevegelser. Det vokale og det kroppslige elementet er, slik Sundberg tolker det, en "[...] art stofflig grunnlag for realiseringen av det musiske."⁴⁰⁵ Sundbergs tolkning fremhever de to grunnleggende aspektene ved kordansen hos Platon. Stemmens og kroppens bevegelser er to sentrale uttrykk for samlebetegnelsen *mousiké* som

³⁹⁹ For historiske aspekter ved kordansen se særlig West, *Ancient Greek Music*, s. 13ff.

⁴⁰⁰ Sundberg, *Musikktænkningens historie I*, s. 40.

⁴⁰¹ Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 112. "Platon entdeckt in den Chorreigen die ursprüngliche Einheit der *mousikē*, die im engen Zusammenhang mit den religiösen Ritualen steht und den ganzen Staat zusammenhält."

⁴⁰² Jf. Laks, *The Laws*, s. 274. Se også Friedländer, *Plato: The Dialogues*, s. 402.

⁴⁰³ Loc.cit. "In the dance, the conflict between contrary influences is resolved in a peaceful way, for the pleasure in dance is a pleasure in order and hence a rational pleasure (664e-665a)."

⁴⁰⁴ Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, s. 37. "Das ganze von Tanz und Gesang." Jf. 654b.

⁴⁰⁵ Sundberg, *Musikktænkningens historie I*, s. 39.

ordets, tonens og bevegelsens kunst. De forteller også noe om *mousiké* som åndskultur i relasjon til *gymnastiké* som kroppskultur og forholdet mellom dem. Denne relasjonen er i *Lovene* i tråd med den greske tradisjonen. *Mousiké* dreier seg om sjelen, mens *gymnastiké* retter seg mot det kroppslige. Det er en velkjent og tradisjonell betraktningssmåte i antikkens kontekst. Platon returnerer altså her til den populære mening, den synsmåte som han selv overgikk og avløste i *Staten*.⁴⁰⁶

Platon oppsummerer drøftingen i andre bok av *Lovene* (672e-673e) og gir også på ny en sammenfattende definisjon eller beskrivelse av kordansen. Den angår hele utdannelsen og det blir klart at samtalen frem til dette punktet kun for det meste har omhandlet de musikalske aspektene ved saken (672e-673a):

Vi fant jo at kordansen i sin helhet angår hele vår utdanning, én del av den handlet om rytme og harmoni, nemlig det vokale element [...] Den andre gjaldt kroppens bevegelser, de hadde en rytme til felles med stemmens bevegelser, mens stillingene var kroppens egen uttrykksform. I det andre tilfellet var det melodien som var stemmens bevegelse [...] Men når så stemmen får trenge inn i vår sjel, får vi det som vi tillot oss å gi betegnelsen ”musikk”, som en oppdragelse til moral.⁴⁰⁷

Det skilles altså mellom en musikalsk del, *mousiké*, forstått i mer tradisjonell forstand som sang akkompagnert av musikk, og en kroppslig del av utdannelsen, forstått som den systematiske trening av kroppen representert ved *gymnastiké* (673a). Menneskene fikk sansen for rytme og slik ble dansen til. Gjennom melodiens ansporing av rytmen ble de to elementene forent og slik fødtes altså kordansen i følge Platon (673d).

Behandlingen av *gymnastiké* er også av betydning men diskusjonen omkring denne blir utsatt til et langt senere sted i dialogen (Jf. 813a). Avgjørende i tilknytning til musikalske elementene ved oppdragelsen står uttalelsen om musikk som oppdragelse til moral. I uttalelsen kommer særlig til uttrykk Platons vektlegging av *ethos*-aspektene ved det musikalske fenomenet.

De tre kor-kategoriene som Platon grunnlegger i *Lovene* som beskrevet ovenfor beskrives nærmere både med tanke på form og innhold (664b ff.). Hensikten med deres oppdragende rolle i grunnleggelsen av det menneskelige samfunn hos Platon ligger i betydningen av den fromme og rettferdige livsførsel (663d). Hovedpunktet er sammenstillingen av det gode og moralske liv og de tre korenes formidlende rolle i

⁴⁰⁶ Jf. Friedländer, *Plato: The Dialogues*, s. 431.

⁴⁰⁷ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 97f.

tilknytning til dette livet (664b-c): ”Jeg hevder at alle korene, tre i tallet, bør påvirke barnas sinn med sin sang [*epodé*] mens de ennå er unge og mottakelige, og forkynne for dem alle de fine sannheter vi har diskutert oss gjennom [...]”⁴⁰⁸ De respektive korenes form og innhold blir beskrevet nærmere som følger (664d):

Det riktigste vil være at musenes barnekor først marsjert inn og sang dette budskap med stort alvor for alle byens borgere. Derneft skulle koret for dem under tredve år påkalle Paian som vitne på at det som sies, er sant og be ham vise sin velvilje og sin overtalelsesevne ovenfor de unge. Videre skal også et tredje kor, de som er mellom tredve og seksti år gamle, synge, og så gjenstår de som er enda eldre, som ikke lenger har krefter til å fremføre sangen, de skal som talerør for gudene fortelle historier med en tilsvarende moralsk karakter.⁴⁰⁹

Musenes kor er tilknyttet de aller yngste i oppdragelsessammenheng (de under 18 år) med et budskap av det aller største alvor. Samtidig retter deres kordans og den musiske lek seg også mot samfunnet som helhet. *Apollons kor* er for den vordende generasjon (fra 18 til 30 år) som også står under dennes innflytelse og virkefelt. *Dionysos’ kor* omfatter følgelig den eldste generasjon (fra 30 til 60 år) hvor de aller eldste gis en særegen musisk rolle som talerør for gudene med historier av moralsk karakter. Det tredje koret har også en særegen stilling idet de angir kriteriene og standardene for korenes fremføring av sang og dans (669b, 670a-b, 671a-e, 812c).

Den form for sang som gir alle tre korene deres grunnleggende oppdragende og dannende virkekraft er ikke sang i ordets vanligste betydning, dvs. forstått som *melos* eller *odé*. Begrepet Platon benytter seg av på dette stedet i dialogen (664b-c) er det greske ord *epodé* som gjerne oversettes med ”tryllesang” eller ”trylleformular”. Begrepet forekommer ofte hos Platon i både *Lovene* så vel som i andre dialoger av hans forfatterskap og har, slik det som oftest er tilfellet hos Platon, en vid innholdsmessig betydning med historisk forankring langt tilbake i tid. Begrepet har sin opprinnelse i den kultiske sfæren og er nært knyttet opp til musikkens nære sammenheng til det terapeutiske virkefelt, eller for å si det med Sundberg, i en ”magisk-mytisk virkelighetsopplevelse” i antikkens kontekst.⁴¹⁰ Slik Harth tolker begrepet i tilknytning til Platons forfatterskap gjennomgår det en forvandling fra den opprinnelige magisk- medisinske betydning til å gjelde for den åndelige sfære representert ved ideenes

⁴⁰⁸ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 87.

⁴⁰⁹ Loc. cit.

⁴¹⁰ Jf. Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog ”Lovene”*, s. 89.

verden. Den høyeste form for *epodé* hos Platon, så ifølge Harth, er den sokratiske samtale.⁴¹¹ Avgjørende for begrepets betydning i tilknytning til *mousiké* eller den musiske oppdragelsen er de sjeleformende sidene ved det. Musikkens virkekraft gjennom *epodé* tolkes av Harth som parallell til retorikken hos Platon og er følgelig sammen med denne et viktig middel i oppdragelsen.⁴¹² Og det er nettopp denne form for sang Platon vil la menneskene både få høre og ta del i gjennom de forskjellige former representert ved de forskjellige kor-instansene. For Platon tydeliggjør (665c) at "[...] alle, hver mann og hvert barn, både frie og slaver, kvinner og menn, hele byen ustanselig må gjenta for seg selv som en besvergelse [*epodé*] det budskap vi har beskrevet, som stadig må varieres på forskjellig vis og presenteres i alle slags former slik at kormedlemmene fryder seg over det og aldri får nok av det."⁴¹³

Dansen (*orchesis*) som en del av *choreia* hos Platon er et langt videre begrep enn hva det betyr i dag.⁴¹⁴ Platon skiller mellom to typer kroppsbevegelser som omtales under begrepet dans (814e). Den ene fremstiller vakre kroppsbevegelse på en opphøyet måte, mens den andre fremstiller uskjønne bevegelser på en simpel måte. Platon deler videre disse to grunnleggende danseformene opp i to underkategorier og gir en utførlig beskrivelse av deres egenart, henholdsvis krigsdans (*pyrrhiche*) og fredsdans (*emmeleia*). Til grunn for all dansekunst ligger etterligningen av tale gjennom kroppsspråk (816a). Det dreier seg i all hovedsak om de vakre kroppers og edle karakterers betydning når det gjelder kordansen (816d). "Så er ikke dans kun en øvelse i kroppslig smidighet, men en innføring av tilfredsstillende og betydningsfull form i alle menneskets kroppslige bevegelser, og derfor i alt det gjør."⁴¹⁵ Morrows utsagn fremhever også et viktig aspekt ved kordansen som helhet hos Platon som er knyttet til den grunnleggende rollen kordansen spiller i oppdragelsen som livslang dannelsesfaktor. Så er det her også tale om en "platonsk erkjennelsesutvidelse" på dette punkt hva angår *paideia* hos Platon.⁴¹⁶

Kordansen hos Platon er nært knyttet opp til *paideia*. Hva er betydningen og hensikten med den oppdragende rollen som kordansen tillegges? En analytisk lesning, slik Stalley

⁴¹¹ Jf. Harth, *Dichtung und Arete*, n. 7, s. 191f.

⁴¹² Jf. *ibid.* s. 192f. Jf. Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 118.

⁴¹³ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 88. Eide unngår, her og andre steder i oversettelsen, betegnelsen trylleformular og oversetter med "besvergelse." I Saunders oversettelse heter det at alle "[...] is in duty bound never to stop repeating to each other the *charms* we have described." (Min kursiv). Jf. Cooper (ed.), *Plato: Complete Works*, s. 1356. "Charms" er i dette tilfellet en nærere oversettelse av det greske begrepet *epodé* i dets opprinnelige så vel som platonske betydning. Se også Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Love"*, s. 89.

⁴¹⁴ Jf. Eide, *op.cit.*, n. 159 s. 441.

⁴¹⁵ Morrow, *Plato's Cretan City*, s. 306. "Thus the dance is not merely an exercise of bodily agility, but the introduction of pleasing and significant form into all the movements of man's body, and thence into all he does." Se videre *ibid.*, s. 358.

⁴¹⁶ Jf. Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Love"*, s. 79.

foretar seg, av det ovenfor siterte avsnittet om musikkens opprinnelse og menneskets sans for rytme og harmoni (jf. 653c-654a) gir en todelt tilnærming og besvarelse av dette spørsmålet.⁴¹⁷ På den ene siden dreier det seg om å underbygge den oppdragelsen som ble gitt fra tidlig barndom og som avtar etter hvert som mennesket blir eldre. Festene og kordansen gir hvilepunkter med åndelig næring i samvær med gudene. På den andre siden dreier det seg også om nettopp den indre orden som skapes i bevegelsene, de ytre så vel som de indre.⁴¹⁸

Det er, som Sundberg også med rette fremhever, en spesiell interesse og problematikk knyttet til den tredje kor-kategorien.⁴¹⁹ Problematikken er også kompleks. Det første som møter oss i lesningen av dialogen er inkonsistensen i detaljene knyttet til korets "aldersgrense" som også noen kommentatorer særlig fremhever.⁴²⁰ Den til stadig skiftende beskrivelsen av deltagernes alder i det tredje koret (Jf. 664d, 665b, 670a-b, 671d-e, 812c) knyttes gjerne til en stilistisk filologisk diskurs knyttet til verkets autenticitet. En kursorisk lesning av verket viser en til dels dårlig strukturering og disposisjon og ofte lange digresjoner i teksten.⁴²¹ Disse skiftene og variasjonene er som Morrow fremhever, "[...] ikke bevis for usikkerhet eller forvirring i Platons sinn, men for den utforskende karakteren ved undersøkelsen."⁴²² Videre kommer det til syne fasetterte problemer knyttet til den stilling og betydning dette koret gis av Platon og samtidig det innbyrdes spenningsforhold mellom korene og da særlig *Apollon/Dionysos* som deres guddommelige representanter.

Dionysos som guddommelig instans er gitt menneskene som hjelp og botemiddel imot den strenge alderdom i følge Platon (666b): "Denne gaven skal gjøre oss unge igjen, få oss til å glemme dårlig humør og gjøre vårt tilstivnede sinn mykt igjen og slik lettere å forme, akkurat som jernet når det stikkes i ilden."⁴²³ Bevegelighetene ved det dionysiske er av betydning for alderdommen i den grad menneskene gjennom det dionysiske prinsipp "[...] gjenvinner noe av sin opprinnelige musiske bevegelighet og mottagelighet."⁴²⁴ Sundberg tolker dette stedet i overensstemmelse Müller som også ser den særskilte dionysiske

⁴¹⁷ Jf. i det følgende Stalley, *An introduction to Plato's Laws*, s. 125.

⁴¹⁸ Begrepet *kinesis* representerer, som Guthrie fremhever, all form for forandring så vel som bevegelse i rom. Jf. Guthrie (1975), *A History of Greek Philosophy vol. V: The Later Plato and the Academy*, Cambridge: Cambridge University Press, n. 1 s. 101. Se også *ibid.* (1962), *A History of Greek Philosophy vol. I: The earlier Presocratics and the Pythagoreans*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 382.

⁴¹⁹ Jf. Sundberg, *op. cit.*, s. 87. Se også Müller, *Der Aufbau der Bücher II und VII*, s. 49f.

⁴²⁰ Jf. for eksempel Stalley, *An Introduction to Plato's Laws*, s. 125.

⁴²¹ Jf. Stalley, *op. cit.* s. 3f.

⁴²² Morrow, *Plato's Cretan City*, s. 318. "These varieties of expression are evidence not of uncertainty or confusion in Plato's mind, but rather of the exploratory character of the inquiry."

⁴²³ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 89.

⁴²⁴ Jf. Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Lovene"*, s. 88.

bevegeligheten som et grunnleggende element i den menneskelige dannelsen på dette alderstrinnet. Det berettiger og forståeliggjør for Müller Platons navnsetting av det tredje koret. ”Den tilstivnede bevegelsesdriften blir hos de gamle gjenopplivd; nå kan sjelen på ny formes gjennom de riktige rytmer og harmonier.”⁴²⁵

Bevegeligheten i det dionysiske prinsipp er altså et nøkkelord i tilnærmingen til den betydelige rollen som tillegges dette koret i oppdragelsessammenheng og i tilknytningen til *mousiké*. Videre dreier det seg også om et spenningsforhold. *Apollon/Dionysos* er en kjent sammenstilling av stor virkningshistorisk betydning for kunstforståelsen i det hele.

Som kjent representerer *Apollon* musikkens guddommelige instans. At Platon også nevner *Apollon* som *Paian*⁴²⁶, hvilket henspiller på de helbredende aspektene ved guddommens virkefelt, forteller også noe om musikkens helbredende funksjon i antikkens kontekst og er ”[...] et mytisk uttrykk for sammenhengen mellom musiske og helsebringende krefter.”⁴²⁷ Men *Dionysos* har gjennom sin bevegelighet også en rolle i tilknytning til musikkens fenomen i oppdragelseskontekst. Den sterke spenningen mellom musikkens uttrykksvilje og formvilje er avgjørende. Men spenningen til tross, så er allikevel det umiddelbare uttrykk ordnet i den musikalske form. *Dionysos* beveger og *Apollon* ordner. Det er nettopp, for å si det med Sundberg, forbindelsen mellom de to guddomskreftenes funksjon som er interessant i sammenheng med Platon og som på et sinnrikt vis kommer til uttrykk i dialogen.⁴²⁸

Dionysos-koret hos Platon representerer en særegen stilling sammenlignet med antikkens tradisjon og er ”[...] et av Platons mest egenartede forslag.”⁴²⁹ Dette kommer også til uttrykk i den oppgaven som tilfaller korets deltagere. For som Platon fremhever synes det merkelig at denne aldersgruppen skal opptre offentlig med sang og dans (665e). Det må gjerne være tilfellet, men da i langt mindre grad enn de andre korene og i en mer intim og tilnærmet privat atmosfære (666c). Platon tillegger også deltagerne i dette koret en spesiell oppgave gjennom bedømmelsen av det kunstneriske innhold og kvalitet i de musiske fremførelsene (670d-e). Denne rollen er avgjørende for de andre korenes aktivitet og deres

⁴²⁵ Müller, *Der Aufbau der Bücher II und VII*, s. 51. ”Der erstarrte Bewegungstrieb wird in den Alten wieder geweckt; nun kann deren Seele wieder durch die richtigen Harmonien und Rhythmen gebildet werden.“

⁴²⁶ *Paion/Paieon/Paeon*. Tilnavn til Apollon i forbindelse med bønn og helbredelse. Jf. Fuchs/Eliassen-de Kat. overs./bearb. (1999), *Antikkleksikonet*, Oslo: Aschehoug, s. 193. *Paian* er også en spesialform av de kultiske korsangene tilegnet Apollon. Jf. Neubecker, *Altgriechische Musik*, s. 44. Se videre Mathiesen (1999), *Apollo's Lyre: Greek music and music theory in antiquity and the Middle Ages*, Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, s. 77ff./181f. og Koller, *Musik und Dichtung*, ss. 112-119.

⁴²⁷ Sundberg, op. cit., s. 89.

⁴²⁸ Jf. Sundberg, *Musikktenningens historie I*, s. 44 og n. 18 s. 110.

⁴²⁹ Morrow, *Plato's Cretan City*, s. 313.

pedagogiske siktemål. Det dreier seg her om en muse som er skjønnere enn kordansens og de offentlige teatrenes muse (667b). Hvilken muse eller form for *mousiké* dreier det seg om i tilknytning til denne tredje kor-instansen?

Morrow fremhever i tilknytning til dette spørsmålet Sokrates utsagn (Jf. *Faido* 61a) om at filosofi er den høyeste form for musikk (*megisté mousiké*) i samsvar med resultatet fra den lange diskursen om den musikalske bedømmelsens kriterier (667a-671a)⁴³⁰:

Platons høyere musikk går utover kunstens sfære, slik den vanligvis begripes, inn i moralens og politikkens filosofi – inn i det godes verden, for å bruke Statens terminologi, som synes å etterlignes her. Den er ikke kun en kunstfilosofi (selv om det er tydelig en del av det hele), men filosofi i dens mest omfattende form. Denne høyere kunnskap setter disse musikkmeistrene ikke bare over de unge borgerne, men også over poetene; for selv om en poet trenger å kjenne de tekniske sidene ved harmoni og rytme og representasjonens kunst, kan han ikke, som poet, vite om ”representasjonen er verdig eller uverdig” (670e). Den fullkomne musiker er da filosofen som vet hvordan man harmoniserer menneskets temperament, ikke lyrenes strenger – som Platon har uttrykt det i tidligere dialoger.⁴³¹

Morrows utsagn representerer den oppfattelse som i tolkningsøyemed ser den høyeste form for *mousiké* som *philosophia*. Morrow er her i tråd med bl.a. Harth som fremhever i tilknytning til en annen dialog (Jf. *Faidros* 259a) filosofien hos Platon som den ”sanne muse”. I følge Harth er følgelig *Dionysos*-koret ikke lenger et kor i den egentlige forstand.⁴³² Felles for både Morrow og Harth er det tolkningsutgangspunktet som ser *Dionysos*-korets rolle i sammenheng med bedømmelsen av *mousiké* både når det gjelder innhold og form. For som også Harth fremhever, viser *Dionysos*-korets rolle som kritikkinstusjon at Platons kritikk av *mousiké* dreier seg om en kritikk fra et filosofisk standpunkt. Denne kritikken er da også i *Lovene* til tider positivt innstilt og gir også *mousiké* en anerkjent og verdifull rolle i helheten av *paideia*.⁴³³

⁴³⁰ Jf. Morrow, *Plato's Cretan City*, s. 314.

⁴³¹ Morrow, op. cit., s. 315. ”Plato's 'higher music' goes beyond the sphere of art, as it is usually conceived, into the philosophy of morals and politics – into the realm of the Good, to use the terminology of the *Republic*, which seems to be echoed here. It is not merely a philosophy of art (though that is clearly included), but philosophy in its most comprehensive form. This higher knowledge puts these masters of music above not only the younger citizens, but even the poets; for although a poet needs to know the technicalities of harmony and rhythm and the art of representation, he may not, as a poet, know 'whether the representation is noble or ignoble' (670e). The perfect musician, then, is the philosopher, who knows how to harmonize temperaments in men, not strings of lyre – as Plato had expressed in the earlier dialogues.” (Jf. *Staten* 432a, 443 d-e og *Statsmannen*, 306-308).

⁴³² Jf. Harth, *Dichtung und Arete*, s. 196.

⁴³³ Jf. *Ibid.*, s. 197.

I nyere forskning er det allikevel kommet frem synspunkter som fremhever problematikken med Dionysos-koret og dets deltagere og som tolker flere grupper av "kor" som heller ikke må forveksles med hverandre men sees atskilt og under forskjellig betydning.⁴³⁴ Da er det også mer plausibelt, så i følge Raptis, at det faktisk på dette stedet av dialogen dreier seg om *mousiké* i den mer tradisjonelle betydning av ordet, dvs. som *mousiké techné*.⁴³⁵ Og om enn Sokrates mottar sin apollinske befaling (Jf. *Fiado* 60d-61a) med det største alvor så er ikke så mye budskapetets guddommelighet som nettopp riktigheten knyttet til sin egen tolkning av det som opptar Sokrates.⁴³⁶ Hvorvidt den høyeste musikk er *philosophia* er altså et omstridt og står som et åpent spørsmål i min lesning. I tilknytning til *Lovene* og *mousiké* og dens dannelsesvirkelighet velger jeg å fremheve budskapet "skap og kultiver kunstene!" (Jf. *Faido* 61a). *Choreia* og dens betydning i oppdragelsessammenheng er, som jeg ovenfor har forsøkt å belyse, en dannelsesfaktor i den grad den forstås som musisk aktivitet, som musisk utfoldelse og skapelse.

For å forstå denne betydningsfulle rollen er det nødvendig også å se *choreia* i dens fremførelseskontekst i det kultiske liv. *Mousiké* hos grekeren står i et nært og umiddelbart forhold til det guddommelige. Slik fremheves også *mousiké* hos Platon gjennom sin opprinnelse i de guddommelige størrelsene *Apollon/musene/Dionysos* og videre som kordans i ordets videste betydning som fellesskapsformende dannelsesmiddel og livsgrunnlag. "Så gjennomtrenger grekernes musikk hele det guddommelig- menneskelige livsrom med omfattende gyldighet."⁴³⁷

⁴³⁴ Jf. Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, n. 246 og 247 s. 118.

⁴³⁵ Jf. loc.cit.

⁴³⁶ Jf. Ibid., s. 13.

⁴³⁷ Jf. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, s. 184. "So durchdringt die Musik der Griechen den ganzen göttlich- menschlichen Lebensraum in umfassender Gültigkeit."

3.1.5 *Ethos og mimesis i Lovene*

Choreia har i *Lovene* sin oppdragende betydning og dannende funksjon som musisk aktivitet og dens verdi er nært forbundet med menneskets aktive opplevelse i fremførelsen. I erfaringsperspektivet ved *choreia* oppstår samtidig de dypere liggende spørsmål knyttet til den musikalske virkelighet i fremførelsen slik det kommer til uttrykk i problematikken som knytter seg til *ethos* og *mimesis*. For det er ikke nok for Platon å ta utgangspunkt i at en anser for vakkert det som faktiske er vakkert og omvendt (654c). Selv om det forholder seg slik er det avgjørende spørsmål nettopp *hva* som er vakkert. Som Platon uttrykker spørsmålet (654e): ”Hva er ’det vakre’ i holdning, melodi, sang, dans?”⁴³⁸

For Platon er musikk et spørsmål om rytme og harmoni bestående av både bevegelser og toner (655a). Derfor er det ifølge Platon riktig å betegne en melodi eller bevegelse som ”rytmisk” eller ”harmonisk.” Platon poengterer at det i musikkens tilfelle kun kan være tale om en særskilt holdnings manifestasjon. Den modige holdning karakteriseres av Platon som vakker, mens det for tilfellet feighet forholder seg motsatt (655b): ”Men for ikke å bruke for mange ord på dette store området, la oss for enkelhets skyld si at alle kroppsbevegelser og melodier som uttrykker det gode (*agathos*), åndelig som legemlig, i seg selv eller fremstilt i kunst, er vakre (sg. *kalos*), mens det motsatte er tilfellet for dem som gir uttrykk for det slette.”⁴³⁹

Platon fremhever her en nær sammenheng mellom det gode og det skjønne i opplevelsen og erfaringen av *mousiké*. Som Jaeger gjør oppmerksom på i sin tolkning og kommentar til dette stedet i dialogen sammenfatter Platon her det estetiske og det etiske til en enhet fremmed for datidens musikkforståelse.⁴⁴⁰ Denne forståelsen uttrykkes i det greske begrepet *kalokagathia* i betydningen ”det skjønn-gode.” Begrepet står i skarp kontrast til de retningene som i tolkningen av den greske musikkforståelsen generelt og hos Platon spesielt søker å sette en grense mellom den etiske og estetiske verdien i musikken.⁴⁴¹ Det er også et sentralt begrep i tilnærmingen til Platons musikkforståelse i et samfunnsfilosofisk og oppdragelsesperspektiv. I tilknytningen til den negative fremhevingen av Platons kunstneriske sensur synes denne sammenhengene ofte oversett. Det er i et konservativt perspektiv fullt ut mulig å fremheve, slik Barker også gjør, at det i tilfellet Platon er tale om et ”[...] temperament som neppe går

⁴³⁸ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 75.

⁴³⁹ Op.cit., s. 76.

⁴⁴⁰ Jf. Jaeger, *Paideia*, [III/306] s. 1182.

⁴⁴¹ Jf. særlig Abert, *Die Lehre vom Ethos*, s. 9ff. Aberts behandling av Platon har i stor grad vært toneangivende. Se videre Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Lovene"*, s. 92ff.

for kunstnerisk frihet; og i *Lovene* så vel som i *Staten* etablerer Platon en grundig kunstsensur.”⁴⁴² Men denne betraktningmåten tar altså ikke i øyesyn *kalokagathia* som grunnbegrep i musikkopplevelsen i antikkens kontekst. Den nære sammenheng mellom det gode og det skjønne i *kalokagathia* er også et sentralt uttrykk for Platons grunnanskuelse av den musiske oppdragelsen: den moralske oppdragelse stiller seg over den tekniske.⁴⁴³ Det er ikke den tekniske fullkomne musikalske fremførelse som er siktemålet for den musiske oppdragelsen hos Platon. Det er den medfølgende evnen til å gjenkjenne det som i virkeligheten er vakkert og godt det kommer an på. Det opplevelsesmessige forholdet er viktigere enn den tekniske kunnen. Det gir samtidig den musikalske oppdragelsen hos Platon en individuell betydning av særskilt verdi. Den individuelle betydningen av musikkoppdragelsen som hos Platon er grunnlagt i menneskets naturlige musikalske anlegg og i dets følelses- og opplevelsesmessige tilnærming til verden i ung alder, er av betydning for musikkoppdragelsens siktemål og den plass den gis av Platon i samfunnsdannelsen. For å si det med Sundberg bestemmes dannelsens mål og kriterium nettopp som ”[...] evnen til total og gledesfylt med[opp]levelse i den musiske aktualisering av *kalokagathia*.”⁴⁴⁴

God musikk har en god innvirkning på den menneskelige karakter (*ethos*). Dette er et velkjent platonsk standpunkt i tilknytning til den musiske oppdragelse. Ikke bare den etiske siden ved musikken spiller en rolle i denne sammenhengen. Også det skjønne inngår i den musiske totalopplevelse som fremstilles gjennom *choreia*. Som jeg har belyst ovenfor dreier oppdragelsen hos Platon seg om samklangen (*symphonia*) av opplevelse og fornuft med støtte i god handling. Denne harmonien utgjør hos Platon summen av den menneskelige *areté* (653b). Når så musikken får trenge inn i menneskets sjel får vi det som Platon betegner som oppdragelse til moral (673a).

Platon fordyper ikke bare *ethos*-tenkningen i sammenheng med *kalokagathia* i *Lovene* men fremhever også *mimesis*-aspektene ved den musikalske fremstilling i *choreia* (655d): den ”[...] representerer menneskers karakter og fremstiller alle slags handlinger og hendelser. De enkelte deltagerne virker både gjennom sin egen karakter og sin imitasjon av andres.”⁴⁴⁵ Det avgjørende for Platon når det gjelder *mousiké* og *mimesis* er tiltrekningsevnen i fremstillingen. Det som virker tiltrekkende på mennesket har i følge Platon tre karakteristiske trekk ved seg (667b-d). Det dreier seg enten om tiltrekningen i seg selv som det viktigste, riktigheten ved

⁴⁴² Barker, *Greek Political Theory*, s. 431. “This is a temper which is hardly favourable to artistic freedom; and in the *Laws*, as in the *Republic*, Plato establishes a thorough censorship of art.”

⁴⁴³ Jf. Müller, *Der Aufbau der Bücher II und VII*, s. 14.

⁴⁴⁴ Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Lovene"*, s. 79.

⁴⁴⁵ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 77.

den eller dens nytteverdi. Platon lar atheneren anskueliggjøre dette for sine samtalepartnere på følgende måte:

Ta for eksempel mat og drikke og næring i det hele tatt, det har noe som tiltrekker oss, vi kaller det nytelse. Når det gjelder det riktige og nyttige, så sier vi stadig at noe i det som serveres er sunt, dette er samtidig det som er riktigst i den [...] Men også læring har denne tiltrekningen, nemlig den tilfredsstillende den gir. Riktigheten og nytten ved den, det som er godt og skjønt, er det imidlertid sannheten som skaper. [...] Hva så med det å skape etterligninger, de imiterende kunster? Når man skaper en etterligning og det er noe ved den som gjør at vi liker den, er det vel nettopp det som vi med størst rett ville omtale som "tiltrekkende"?⁴⁴⁶

Det som avgjør at noe behager oss er, i følge Platon, likheten i fremstilling både når det gjelder størrelse og egenskap. Ifølge atheneren og hans samtalepartner fremstiller eller etterligner all musikk noe. Hva angår *mousiké* gjelder det å søke den musikk som i sin fremstilling knytter seg til det skjønne som tilværelsesrealitet (668b): "Vi bør trakte etter musikk som fremviser likhet gjennom sin etterligning av det skjønne."⁴⁴⁷

Når Platon oppsummerer på et senere sted i dialogen de to grunnleggende aspektene ved kordansen som stemmens og kroppens bevegelser gjennom melodien og kroppens egen uttrykksform (672e-673a) fremhever han også musikkens særegne formende og dannende funksjon. Avsnittets hovedpunkter er kjent fra før, men siteres her på ny i sin helhet:

Vi fant jo at kordansen i sin helhet angikk hele vår utdanning, én del av den handlet om rytme og harmoni, nemlig det vokale element [...] Det andre gjaldt kroppens bevegelser, de hadde en rytme til felles med stemmens bevegelser, mens stillingen var kroppens egen uttrykksform. I det andre tilfellet var det melodien som var stemmens bevegelse [...] Men når så stemmen får trenge inn i vår sjel, får vi det som tillot oss å gi betegnelsen "musikk", som en oppdragelse til moral.⁴⁴⁸

Et grunnleggende premiss hos Platon i *Lovene* er at all musikk fremstiller eller etterligner noe (668b). Det er også på denne bakgrunn at musikken skal bedømmes. Bedømmes musikken på bakgrunn av den lystfølelse den gir er resultatet langt i fra seriøst, i følge Platon. Og hvis det i det hele tatt skulle finnes seriøs musikk, er det ikke tilfellet med den lystbaserte musikalske fremstilling uten rasjonell begrunnelse og uten siktemål mot *paideia* i ordets vide betydning.

⁴⁴⁶ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 91.

⁴⁴⁷ Op. cit., s. 92.

⁴⁴⁸ Op. cit., s. 97f.

Musikken tillegges hos Platon en særskilt rolle i tilknytning til den menneskelige oppdragelse, en virksomhet som i *Lovene* har aktualitet gjennom hele den menneskelige tilværelsens stadier. Som det siterte avsnittet ovenfor også viser til, er *mousiké* det største alvor for Platon. Alvorlig er det i den grad det dreier seg om et fenomen som har innflytelse og påvirkning på menneskets karakter gjennom fremstillingen. Musikkens virkekraft slik den uttrykkes og også problematiseres i tenkningen som knytter an til *ethos*- og *mimesis*-aspektene ved *mousiké* uttrykker dette alvoret. Følgelig er det også viktig for Platon at det innenfor samfunnet finnes mennesker som kan bedømme og forstå det musiske uttrykk i dets fremstilling. I det samfunnet Platon søker å tegne et bilde av trengs det også kvalifiserte bedømmere og lovgivere av musikklivet (Jf. 801d). Musikkens virkekraft må tas på alvor. Dens rolle i oppdragelsen er ikke relativ, men av den høyeste absolutte betydning.

I den grad *mousiké* er knyttet til det skjønne som en fundamental tilværelsesrealitet gjennom fremstillingen (Jf. 668b) tilhører den en vesentlig del av den menneskelige oppdragelsen. Og samfunnet trenger mennesker som gjennom oppdragelsen har lært å forstå og bedømme skjønnheten i et kunstverk (669b). Denne evnen setter også Platon sammen med evnen til også å kunne se om det man søker med oppdragelsen i virkeligheten oppnås. Eksempelet finner vi i det å kunne forstå et dikt (668c), for "[...] dersom man ikke skjønner diktets vesen, det vil si dets hensikt, dets evne til korrekt å gjengi det som det fremstiller, blir det desto lettere til at man ikke skjønner om det har oppnådd sin hensikt eller sviktet."⁴⁴⁹

Platon ser de grunnleggende kvalifikasjonene til en forstandig kritiker og bedømmer av kunstens skjønnhet og dens virkekraft i sammenheng med hensiktens siktemål (669b):

Den som skal være en forstandig kritiker av enhver etterligning, det være seg bildende kunst, musikk eller hva som helst, må ha disse tre egenskapene: For det første må han forstå hva verket forestiller, dernest om det er korrekt fremstilt, og for det tredje om gjengivelsen har noen moralsk verdi i ord, toner og rytmer.⁴⁵⁰

Musikken klinger riktig i Platons ører når den fremstiller noe riktig og når det den fremstiller er av positiv verdi. Det er de grunnleggende tankene som uttrykkes i begrepene *ethos/mimesis* hos Platon i *Lovene*. Så er også musikken et alvorlig tema for Platon som ikke kan gå upåaktet hen. Det trengs mennesker som kan forstå og bedømme musikkens grunnleggende kvaliteter på bakgrunn av det som fremstilles.

⁴⁴⁹ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 92.

⁴⁵⁰ Op.cit., s. 93

Nå er det riktignok ikke alle moderne fortolkere som ser seg enig i de grunnleggende premissene som stilles ved *ethos*-tenkningen, dvs. vekselvirkningen mellom det musikalske fenomen og det menneskelige sjelsliv. Stalley fremhever i sin kommentar dette aspektet som den ”mest åpenbare vanskeligheten” i en moderne forståelse av Platons musikkforståelse. Stalleys innvendinger retter seg mot tanken om at sjelen på noen som helst måte skulle være relatert til musikkens fenomen: ”Den mest åpenbare vanskeligheten med denne teorien er å se hvordan en menneskelig karakter på noen som helst måte kunne vise den samme orden som en musikalsk komposisjon.”⁴⁵¹ Stalley bemerker at et musikalsk partitur vil kunne gi en oversikt over de enkelte musikalske elementers innbyrdes forhold og sammenstilling men at det i sjelens tilfelle ikke på samme måte finnes et sjelepartitur. Det dreier seg i musikkens tilfelle om en numerologi i tilknytning til *ethos*-tenkningen, ifølge Stalley, som ikke manifesterer seg på samme måte og like klart i det sjelelige. Det eksisterer kun bevisene om korrelasjon mellom musikkens struktur og bestemte menneskelige følelser eller stemninger. At musikken skulle ha en varig effekt eller påvirkning på mennesket er ikke tilfellet i følge Stalley. Stalley sammenligner *Staten* med *Lovene* hvor han fremhever at Platon i det første tilfellet selv avviser de greske *harmoniai* som fremkommer som upassende, mens Platon i det andre tilfellet ikke lenger er presis og overlater saken til det tredje koret og dets dømmekraft (802a-e, 811b-c). ”Det ser ut som en oppskrift for en enkel konservatisme.”⁴⁵²

Det ser kanskje ut som en oppskrift på en enkel og konservativ holdning, men spørsmålet er om det i virkeligheten *er* det. Mens Stalley har vanskelig for å forstå *ethos*-tenkningen hos grekeren finnes det andre forskere som, tross vanskelighetene denne tenkningen bringer med seg for en moderne betraktning, fremhever *ethos* hos grekerne som ”deres andre natur.”⁴⁵³ Kontrasten i de to standpunktene er verdt en videre belysning som kanskje også kan kaste lys over *ethos*-tenkningen hos Platon.

Stalley bygger sine påstander på de numerologiske aspektene ved gresk musikktenking men unngår å se på de aspektene som knytter seg til begrepet *kinesis* i forholdet mellom musikk og sjeleliv hos grekerne. Som Sundberg fremhever, er begrepet *kinesis* nettopp forbundet med stemmen og kroppen som det stofflige grunnlag for den musiske virkeliggjørelse: ”Begrepet bevegelse (*kinesis*) er forbundet med dem begge, både i den forstand at begge tenkes å ha sitt utspring i sjelelige bevegelser, og slik å forstå at også

⁴⁵¹ Jf. I det følgende Stalley, *An Introduction to Plato's Laws*, s. 129f. “The most obvious difficulty with this theory is that of seeing how the character of a human being could possibly exhibit the same kinds of order as a musical composition.”

⁴⁵² Stalley, *An Introduction to Plato's Laws*, s. 130. “This looks like a recipe for simple conservatism.”

⁴⁵³ Jf. Morrow, *Plato's Cretan City*, s. 307.

stemme og klangforløp sees under bevegelsens synspunkt.”⁴⁵⁴ Bevegelsesbegrepet er i det hele nært knyttet til *ethos*-tenkningen i antikken. ”Den hørbare bevegelse formår ikke bare å fremstille den sjelelige bevegelse, men også å vekke den.”⁴⁵⁵ Tanken om de harmoniske tallforhold som strukturerende faktor i musikken står sentralt i *ethos*-tenkningen fra pythagoreisk tradisjon men må altså også sees i sammenheng med bevegelsesaspektene knyttet til forholdet mellom musikk og sjelsliv.⁴⁵⁶ Stalley og hans innvendinger tar ikke det nevnte *kinesis*-aspektet ved *ethos*-tenkningen i betraktning. Noen moderne lesere vil også kanskje ha vanskeligheter med å se bevegelsesaspekter ved musikkens fenomen i tilknytning til det menneskelige sjelsliv. Men for grekeren generelt og Platon spesielt var dette ikke tilfellet, hvilket da også forskere som bla. Abert, Koller og Sundberg, for å nevne noen, fremhever.

Tanken om sjelens formbarhet og sjelens formidlende stilling mellom sansenes og ideenes verden henger sammen med tanken om sjelen som ”all bevegelses kilde.”⁴⁵⁷ Platon selv er heller ikke ukjent med bevegelsesprinsippet i det musiske så vel som det sjelelige når han uttaler (*Timaios* 47d): ”Harmonien har nemlig en bevegelse som er i slekt med sjelens omløp i oss, og den er gitt av musene til den som tar musene til hjelp gjennom tenkningen [...]”⁴⁵⁸ Musen er da heller ikke kjent som statiske størrelser. Det synes, slik Kahn også påpeker i sitt forord til Morrows grunnleggende verk *Plato's Cretan City*, at Platons radikale innovasjon eller nostalgiske konservatisme er et fortolkningsspørsmål: ”Hvor progressiv eller reaksjonær Platons politiske tenkning fremgår er først og fremst avhengig av sammenligningens synsvinkel.”⁴⁵⁹ Sammenligningens synsvinkel i Platons tilfelle gir en stor utsikt. For *ethos*- og *mimesis*-tenkningen hos Platon uttrykker enten en stor fare eller en stor mulighet for oppdragelsen.⁴⁶⁰ Da er det kanskje et spørsmål i tolkningshenseende om ikke det er mer fruktbart å fremheve dette forholdet mellom disse to utgangspunktene enn å bli stående fast ved ett av dem?

⁴⁵⁴ Sundberg, *Musikktenkningens historie vol. I*, s. 39.

⁴⁵⁵ Abert, *Die Lehre vom Ethos*, s. 2f. ”Die hörbare Bewegung vermag die Bewegung der Seele nicht nur darzustellen und wiederzuspiegeln, sondern auch zu erzeugen.“ Se Koller, *Die Mimesis in der Antike*, s. 141.

⁴⁵⁶ Jf. Sundberg, *Ethoslæren i gresk musikktenkning*, s. 149.

⁴⁵⁷ Jf. Morrow, *Plato's Cretan city*, s. 301. “[...] the source of all motion [...]”

⁴⁵⁸ Platon (Braarvig overs.), *Samlede verker vol VII*, s. 244.

⁴⁵⁹ Morrow, *Plato's Cretan City*, Preface, s. xxvii. ”How progressive or reactionary Plato's politics appear will largely depend upon the angel selected for comparison.”

⁴⁶⁰ Jf. Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 66.

3.1.6 Platon og samtiden – musikkritikk og fremførelsespraksis

Mimesis- og *ethos*-aspektene ved Platons musikkforståelse har videre konsekvenser i Platons oppdragelsesprogram i *Lovene*. For i rollen som sjeleformende virkemiddel hvor påvirkning nettopp kan være av enten dårlig eller god kvalitet er det av stor betydning at *mousiké* vurderes i et kvalitativt perspektiv, at den kvalitetssikres, for å uttrykke det i en anakronistisk vending. For Platon er det uunngåelig at den som finner glede i enten det gode eller det slette i musikken blir selv lik det han finner glede i (656b). Det må finnes et samfunn som gjennom gode lover regulerer den musikalske utdanning (656c). Platon trekker frem det gamle egyptiske samfunn som et idealbilde på det han kaller ”fremragende styring og lovgivning” (657a).

Platons polemikk retter seg eksplisitt mot samtidige tendenser i musikkoppdragelsen og i det musikalske kulturelle livet for øvrig. Platon stod i vedvarende kamp mot hedonismen.⁴⁶¹ Som musikkestetisk retning er hedonismen og begrepet lyst eller glede (*hedoné*) mangfoldig og knytter til seg en rekke greske teoretikere og tenkere på musikkens område i form av både tilslutning og kritikk. I all hovedsak dreier det seg om en musikkforståelse som stanser ved den rent sanselig betonte *hedoné*.⁴⁶² Blant kritikerne finner vi altså Platon og kritikken retter seg mot både de estetiske sidene og den musikalske praksis ved den hedonistiske retning. Men begrepet *hedoné* er da heller ikke fraværende hos Platon. Tross kritikken mot samtidens tendenser i både teori og praksis er lystbegrepet hos Platon i *Lovene* av betydning. Lystopplevelsen knyttet til *mousiké* hos Platon er et grunnleggende saksforhold.⁴⁶³ Den er også et erkjennelsesmessig grunnlag for musikkoppdragelsens verdi. Platon henviser riktignok til den musikalske lyst og glede som er knyttet til den musikalske opplevelse (658e), men poengterer også at denne alene ikke kan danne målestokk for hva som er skjønt og godt i musikken. Det er et spørsmål som med Sundberg må sies å være innholdsbestemt: ”For Platon er jo musikk en form for sjelenæring.”⁴⁶⁴ Som sjelenæring inngår *mousiké* som en sentral bestanddel hos Platon.

Lyst- eller gledesopplevelsen bestemmer dens verdi og som Friedländer påpeker, har lystopplevelse eller nytelse gjennom tidene alltid vært et viktig bedømmelseskriterium for musikken: ”Fra et slik standpunkt er det allikevel viktig å forsikre seg om at dette kriteriet ikke er en skjønnsmessig, tilfeldig gledestilstand som ville gjøre enhver form for gyldig

⁴⁶¹ Jf. Müller, *Der Aufbau der Bücher II und VII*, s. 42.

⁴⁶² Jf. Sundberg, *Musikktenkningens historie I*, s. 85.

⁴⁶³ Jf. *Ibid.*, s. 89.

⁴⁶⁴ Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog ”Lovene”*, s. 95.

bedømmelse umulig.”⁴⁶⁵ Og om enn lystopplevelsen et viktig kriterium i bedømmelsen av *mousiké* som, i følge Friedländer, både opphøyes og etableres i *Lovene* vil jeg også med Friedländer påpeke at det heller ikke er det eneste bedømmelseskriterium hos Platon. *Ethos* og *mimesis* har også en betydningsfull stemme i Platon. Så er heller ikke *hedoné*-aspektene hos Platon det eneste som gir oss en forståelse av Platons musikktenkning. Det at det finnes andre standarder for bedømmelsen av *mousiké* ”[...] indikerer at kunsten ikke kan forstås på bakgrunn av gleden alene.”⁴⁶⁶

Som bedømmelseskriterium er *hedoné* allikevel sentralt. Det føyer seg også inn i etableringen av oppdragelsen og funderingen av kunstdommere i *polis*. I tilknytning til behandlingen av *ethos* og *mimesis* ovenfor, vil jeg fremheve at det her nettopp dreier seg om et viktig og utslagsgivende middel i oppdragelsen som ligger i den innflytelse og makt som musikken utøver ovenfor mennesket som individ eller fellesskapsvesen.⁴⁶⁷

Derved er det heller ikke hvem som helst som kan bestemme det musiske innhold i oppdragelsen. Platon tillegger denne oppgaven de mennesker som skiller seg ut ved deres moralske integritet og dannelse (659a): ”Derfor hevder vi at de som skal vurdere kunstnerne, trenger bestemte kvaliteter [sg. *areté*] selv, blant annet må de i tillegg til forstand [*phronesis*] også være i besittelse av mot [*andreia*].”⁴⁶⁸

Mot er kanskje særskilt av betydning når musikken skal vurderes i fremførelsessammenheng. Publikum som folkemengede kan, som kjent, være harde i sine utrop og i sin opptreden. Det er jo ikke som tilskuernes læregutt gjennom å la seg styre av mengdens rop og støy at kunstdommeren fungerer. Den som vurderer musikkens gehalt skal ideelt sett fungere som mengdens lærer i følge Platon (659b). ”For kunstdommeren skal være oppdrager på samme måte som kunsten selv oppdrar.”⁴⁶⁹ Om Platon her taler av egen erfaring er uvisst, men passasjen bærer i alle fall i seg et umiskjennelig preg av platonsk ironi. Det settes klare forventinger og forutsetninger for hva det vil si å kunne bedømme innhold i en musisk fremførelse (Jf. 669b). Når det gjelder å forstå den moralske verdi i ord, toner og rytmer er det videre av betydning å ha kjennskap og sans for de grunnleggende musikalske virkemidlene *rythmos* og *harmonia* (670b). Det belyser også at det hos Platon ikke er tale om

⁴⁶⁵ Friedländer, *Plato: The Dialogues*, s. 405. “From this point of view, however, it is all the more important that the criterion is not some arbitrary, accidental state of pleasure that would make any valid judgment impossible.”

⁴⁶⁶ Jf. *Ibid.*, s. 406. “As immediate as Plato’s approach is to the phenomenon of pleasure, as much as he elevates it and seeks to establish its convergence with other standards of value, the mere fact that there are such other standards indicates that art cannot be understood from pleasure alone.”

⁴⁶⁷ Jf. Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 63.

⁴⁶⁸ Platon (Eide overs.), *Samlede verker* vol. VIII, s. 81.

⁴⁶⁹ Müller, *Der Aufbau der Bücher II und VII*, s. 26. ”Denn der Kunstrichter soll Erzieher sein, wie die Kunst selbst erzieht.“

de tekniske aspektene alene, men at det dreier seg om grunnleggelsen og fordringen av musikalisk sinnelag.⁴⁷⁰ Musikalsk innstilling går foran teknisk musikalisk virtuoseri. Samtidens musikalske praksis var da også kjent for sine musikalske fremstillinger med en spennvidde fra sjøslag til fødselsveer, så i følge senantikkenes kilder som bl.a. Athenaios, *Deipnosophistai VIII 338b*.⁴⁷¹ Det som allikevel synes å være Platons hovedhensikt i polemikken mot samtidens musikalske praksis, er dens mangel på *ethos* og oppdragelsesforpliktelse. Det er i stor grad den moralske verdien ved *mousiké* som opptar Platon (669b). Og en musikkoppdragelse som ikke tar hensyn til denne verdien kan forårsake stor skade ved å gi etter for uheldige tilbøyeligheter (669c). Det er også det som gjør *mousiké* som gjengivelse eller fremstilling til et vanskelig område for Platon.

Det kan i denne sammenhengen være på sin plass å stille spørsmålet, slik Vetter også gjør, hvorvidt Platons sterke motstand mot samtidens musikalske praksis har en historisk gripbar og konkret berettigelse. Besvarelsen av et slikt spørsmål er da også todelt i følge Vetter.⁴⁷² Han påpeker at Platons sterke polemikk ikke fikk konsekvenser for samtidens musikkpraksis som nettopp uavhengig av denne fortsatte sin utvikling. Denne utviklingen av *mousiké* i retningen moderen tonekunst har da også en betydning i den vesterlandske musikkhistoriske sammenheng som spirende kime til musikkens frigjøring fra politisk kontekst. I så måte hadde Platons musikkforståelse ingen konkret historisk virkekraft. På den andre siden er det i følge Vetter også klart at det i kjølvannet av den nye musikalske utvikling også fulgte betydelige og alvorlige politiske hendelser som også medførte store forandringer: "I betydningen av platonsk anskuelse ble kunstenes emansipering og dens befrielse fra de etisk- politiske bindingene oppnådd på en dyr måte, og i alle fall beholdt Platon i så måte sin rett, idet de tunge politiske rystelsene i staten var ledsaget av omstyrtningslignende forandringer innenfor det musiske."⁴⁷³ Det er i tolkningsøyemed også en viss fare forbundet med en slik historisk sammenligning, slik Vetter foretar seg. Sammenligning har tendenser ofte hen i mot generalisering. Men Veters tolkning viser da også til den nære forbindelsen mellom *mousiké* og *paideia* i Platons politiske tenkning. Jaeger gjør også en viktig bemerkning som fremhever at Platon betrakter den greske stat og det demokratiske forfall fra

⁴⁷⁰ Jf. Vetter, "Die Musik im platonischen Staate" i *Mythos Melos Musica*, s. 20. For aspekter knyttet til den nye musikalske utviklingen i det 4. årh. Athen se videre Richter, "Die Neue Musik der griechischen Antike. Teil I: Die literarische Überlieferung" i *Archiv für Musikwissenschaft*, 25. Jahrg., 1968 ss. 1-18.

⁴⁷¹ Jf. Vetter, *Die Musik im platonischen Staate*, s. 27. Se Barker, *Greek Musical Writings vol. I*, ss. 258-301.

⁴⁷² Jf. Ibid., s. 28ff.

⁴⁷³ Jf. Ibid., s. 31. "Im Sinne platonischer Anschauung war die Emanzipierung der Künste und ihre Befreiung von ethisch-politischen Bindungen sehr teuer erkaufte, und jedenfalls hat Platon insofern recht behalten, als die schwere politische Erschütterung des Staates von umstürzähnlichen Veränderungen innerhalb des Musischen begleitet war."

et pedagogisk og oppdragende standpunkt på samme måte som han ser det persiske rikets undergang i sammenheng med en mangel på *paideia* (700b-701c). Dette bildet er også i følge Jaeger en av Platons ”største historiske erkjennelser.”⁴⁷⁴ På bakgrunn av Platons synspunkter som referert til ovenfor, er det klart at i musikkens tilfelle representerer musikalske fremskritt under den uforpliktende lystfølelser synspunkt et pedagogisk tilbakeskritt. I *hedoné*-aspektene ved musikken ligger også faren for ensidighet og tapet av den etiske verdi i oppdragelsessammenheng. Musikkens evne til å skape glede og dens opplevelsesbaserte fundamentering er vesentlige bestanddeler for musikkens betydningsfulle dannelseseffekt hos Platon (jf. 653e). Det er samtidig klart at all form for *mousiké* har sin påvirkning (802c-d):

All musikalsk virksomhet som mangler retningslinjer, blir tusen ganger bedre om den får en styrende hånd, selv om de mest tillokkende elementer ikke lenger er der. Og alle former for musikk har sin appell. Hvis for eksempel en mann er vokst opp med én form, den sobre disiplinerte stil, fra barnsben av og til voksen og forstandig alder og så får høre den motsatte stil, kan han ikke fordre den, men han vil kalle den uverdigg for frie mennesker. Hvis han derimot er oppdratt i den folkelige og populære stil, hevder han at den motsatte er stiv og kjedelig. Så, som jeg nettopp sa, ingen av de to stilene har noen enerett på å bestemme hva som faller i smak eller ikke, forskjellen er at den ene alltid gjør dem som er oppdratt i den, til bedre mennesker, den andre til dårligere.⁴⁷⁵

Det er, som Sundberg også fremhever, knyttet både god og dårlig musikk til lyst og glede som empiriske realiteter: ”Derfor er musikkoppdragelsen ikke bare en *paideia* gjennom musikk, men samtidig også en *paideia* i musikk.”⁴⁷⁶ Nytelse, lyst, glede og ulyst er i seg selv ikke nok i bedømmelsen av det *musiske* hos Platon. Det dreier seg om det som er skjønt og godt, om musikkens innhold mer enn dens ytre fremtoning. Platon tar til orde mot den hedonistiske musikkoppfattelse som var utbredt i hans samtid og som fremdyrket nye vinninger på det musikalske området gjennom, for å si det med Platon, en form for ”uregjerlig underholdningslyst” (660b).⁴⁷⁷ Det kan til tider klinge nokså pessimistisk og med en streng undertone av konservatisme. Men helt uten fremtidshåp er det ikke (660c-d): ”Det er slett ikke noen behagelig oppgave å angripe det som det ikke er mulig å gjøre noe med, som er kommet for langt av sted på gale veier, men noen ganger er det nødvendig.”⁴⁷⁸

⁴⁷⁴ Jaeger, *Paideia*, [III/316] s. 1192. ”[...] eine der größten historischen Erkenntnisse Platons.“

⁴⁷⁵ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 238.

⁴⁷⁶ Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog ”Lovene”*, s. 94.

⁴⁷⁷ Jf. Platon, op.cit., s. 82.

⁴⁷⁸ Loc. cit.

3.1.7 De musikalske aspektene ved *nomos* – musiske lover og lover om musikk

Platon er opptatt av bedømmelseskriterier for *mousiké* og han bedømmer selv sin samtids musikalske uttrykk og fremførelser. Musikalske nyvinninger er potensielt farlig i følge Platon og han går sterkt imot en ureflektert og underholdningsbasert musikk. Som jeg tidligere har belyst er det hos Platon tale om en samfunns- og oppdragelsesfilosofiske ramme knyttet til musikkforståelsen som også utgjør et viktig utgangspunkt i tolkningsøymed. Oppmerksomheten og polemikken mot samtidens musikalske nyvinninger er rotfestet i problemstillinger som knytter seg til *hedoné*-aspektene ved *mousiké* og videre til *ethos* og *mimesis*. Som jeg også vil komme tilbake til i kapittelet om *paidiá*, er det også tale om et kultisk perspektiv i tilknytning til det musiske og som derfor også utgjør en del av Platons synsfelt i behandlingen av *mousiké* i *Lovene*.

Varsomheten ovenfor lovene er identisk med varsomheten ovenfor *mousiké* hos Platon. Begge størrelser har en innflytelse og påvirkning på mennesket og begge størrelser utgjør en betydningsfull faktor i samfunnet. Det gjelder derfor med den største forsiktighet å innføre forandringer i noe som fra før er kjent og da særlig i barndommen. En forandring av det som møter barnet som en ordnet helhet, det være seg i lek og musisk aktivitet eller musisk lek, har en konkret innvirkning på samfunnets forfatning og den menneskelige orden, så vel den ytre som den innvendige. Det er et grunnleggende premiss, i følge Platon, at barns lek er et felt med avgjørende betydning for lovgivningens stabilitet og varighet. Platon anskueliggjør dette i et bilde (797a-798d). Leken representerer et ordnet system med lik betydning. Hvis denne ordenen av regler og prinsipper forandres og røres ved for barn i en tidlig alder vil, ifølge Platon, likegyldigheten ovenfor det bestående og favoriseringen ovenfor det som er nytt og populært forplante seg inn i det voksne liv med alvorlige konsekvenser for samfunnsordenen som helhet (798d): "Det er mange slags omskiftninger som ikke gjør særlig alvorlig skade, som for eksempel de som bare angår ytre form, men hyppige endringer når det gjelder våre moralske idealer, er etter min mening det alvorligste av alt, og dette er noe som det er absolutt nødvendig å vokte seg for."⁴⁷⁹

Dialogen om lovgivning er en vandring på samme måte som livet umiskjennelig bærer preg av å være i bevegelse og på vei hos Platon. Og som vandring er dialogen og dens retning, på samme måte som livet, avhengig av veivalg som i følge Platon bør tas med varsomhet (799d):

⁴⁷⁹ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 233.

Jeg tror neppe at noen ung mann, langt mindre en gammel, som ser eller får høre om noe besynderlig, noe helt utenom det vanlige, ville kaste seg over den første og beste forklaringen på gåten og uten videre godta den. Han ville heller stanse opp, likesom en som er kommet til et veikryss og ikke er riktig sikker på veien videre, enten han nå reiser alene eller sammen med andre. Han ville være tvilrådig og spørre de andre til råds og ikke fortsett før han har undersøkt og fått sikker rede på hvorhen veien førte.⁴⁸⁰

Varsomhet er ikke nødvendigvis ensbetydende med stillstand men innebefatter en overveielse med hensyn til veivalg og veiens videre gang forutsatt at det er av betydning. Under behandlingens gang blir det klart for atheneren og hans samtalepartnere at dialogen har havnet i et paradoks. Diskusjonen om *mousiké* er blitt til en diskusjon om *nomoi*, eller som Platon formulerer det i et velkjent dictum (799e): "[...] våre sanger (sg. *melos*) er blitt lover (sg. *nomos*) [...]"⁴⁸¹

Det er et velkjent utsagn hos Platon som knytter til seg en rekke interessante problemer og aspekter. Følgelig er betydningen av *nomos* verdt en nærmere belysning. Det er, som Eide også fremhever i sin tekstkommentar til stedet, tale om en dobbeltbetydning av *nomos* både som lov og melodi som Platon her spiller på og med.⁴⁸² Riktignok er det problematisk å kunne hevde sikkert at Platons avledningen av den musikalske betydning fra den politiske er korrekt, men det er allikevel mulig å se at et slikt syn var gjeldende og allment akseptert i antikken.⁴⁸³ Melodi er også i denne sammenhengen et mer komplekst og fasettert begrep enn hva gjerne en moderne kontekst tilsier.⁴⁸⁴

Som musikalsk sjanger i antikkens kontekst er en stilistisk definisjon og generalisering av *nomos* vanskelig såfremt det her er tale om et musikalsk begrep av stor variasjon.⁴⁸⁵ Likevel er det fruktbart, i overensstemmelse med Mathiesen, å se *nomos* som en komposisjonsform enten sunget eller fremført instrumentalt med henholdsvis instrumentene *kithara* eller *aulos*. Med denne bakgrunn tatt i betraktning er det også mulig å definere *nomos* som en gammel betegnelse for et komposisjonsmønster eller "en spesiell form for musikalske elementers kunstneriske sammenføyning."⁴⁸⁶ Det synes nærliggende å se dobbeltbetydningen

⁴⁸⁰ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 234.

⁴⁸¹ Op.cit., s. 235. Se videre 700a-b, 722d-e.

⁴⁸² Jf. Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, n. 146, s. 441.

⁴⁸³ Jf. Barker, *Greek Musical Writings vol. I*, n. 93 s. 158. For en grunnleggende oversikt over begrepets funksjonshistorie og dets utvikling se op.cit. ss. 249-255.

⁴⁸⁴ Jf. Vetter, "Musikalische Sinndeutung des antiken Nomos" i *Mythos Melos Musica*, s. 86. Se også kap. 3.1.2.

⁴⁸⁵ Jf. Mathiesen, *Apollo's Lyre*, s. 58f. Se videre Neubecker, *Altgriechische Musik*, ss. 41f. og 44ff. og West, *Ancient Greek Music*, s. 216.

⁴⁸⁶ Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Lovene"*, s. 91.

av *nomos* i Platons tilfelle som et velkjent ordspill med form og innhold slik også mange kommentatorer velger å gjøre.⁴⁸⁷ Men i tilfellet Platon og paradokser er det også et spørsmål i tolkningsøyemed om ikke det ligger en dypere begrunnelse i et slikt ordspill. Lek og spill hos Platon på ingen måte et lett tema. Vetter fremhever også dette spørsmålet i sin behandling av emnet. Vetter ser ordspill som en umiskjennelig del av den platonske skrivemåte men fremhever også en dypere sammenheng knyttet til den platonske tenkemåte: Det avgjørende er at "[...] rettsvedtektene må ha en hjemmehørende, folkefødt karakter og derigjennom den etiske overbevisningskraften til en inntrengende tonerekke og omvendt må også sangen [...] ha den forpliktende kraften til den juridiske lov."⁴⁸⁸ Det er den komplekse betydningen av *nomos* som nettopp muliggjør de musikalske analogiene som vi finner i Platons dialog *Staten* og videre i *Lovene*: "Forholdet mellom sivil lov og *nomos* kan være mer en ett litterært middel anvendt av Platon."⁴⁸⁹

I antikkens kontekst knyttet til *nomos* er dette på ingen måte særegent for Platon, men uttrykker nettopp det som er avgjørende for ham. Platon er ikke musiker og behandler ikke de teknisk musikalske aspektene ved *nomos* som så mange andre teoretikere i overlevert form både før og etter han gjør. For igjen å si det med Vetter, dreier det seg for Platon, i tilknytning til hans musikalske ytringer, mer om indre verdi enn ytre form.⁴⁹⁰

Varsomheten ovenfor det nye, ovenfor forandring knyttet til *nomos* i dobbel betydning henger sammen med verdiaspektet ved *mousiké* hos Platon og er videre forbundet med dens kultiske perspektiver. Som musikalsk form inngår *nomos* som en del av "sangene for gudene" i kontrast til sangene som omhandler det menneskelige.⁴⁹¹ Som Mathiesen også fremhever representerer *nomos*, som en del av det kultiske liv i antikkens Hellas, et middel til bevaring av den kulturelle arven og samtidig et speil for de gjeldende kulturelle og sosiale forholdene i det greske liv.⁴⁹² Dette gir begrepet en paradoksal stilling i følge Mathiesen. For på den en siden representerer *nomos* de bevarende tendenser ovenfor den overleverte guddommelige tradisjon, mens på den andre siden dreier det seg også om et begrep som i kraft av sin

⁴⁸⁷ Jf. Eide sitert ovenfor.

⁴⁸⁸ "Musikalische Sinndeutung des antiken Nomos" i *Mythos Melos Musica*, s. 97. "[...] vielmehr muss für platonische Denkweise die Rechtssatzung bodenständigen, volksbürtigen Charakter und dadurch die ethische Überzeugungskraft einer eindringlichen Tonfolge und umgekehrt der Gesang, die musikalische Weise, das Lied die verbindliche kraft des juristischen Gesetzes haben."

⁴⁸⁹ Mathiesen, "Nomos" i Sadie (ed.) (2001a), *The New Grove Dictionary of music and Musicians* vol. 18, London: Macmillan, s. 19. "The relationship between civic law and the *nomos* may be more than a literary device employed by Plato."

⁴⁹⁰ Jf. *ibid.* s. 98 [...] denn ihn kommt es auch sonst bei seinen musikalischen Erörterungen weniger auf die Gestalt als den Gehalt an [...]"

⁴⁹¹ Jf. Neubecker, *Altgriechische Musik*, s. 42.

⁴⁹² Jf. Mathiesen, *Apollo's Lyre*, s. 81. Se også Mathiesen, "Nomos" i Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of music and Musicians*, s. 20.

kulturelle speilfunksjon også er underlagt forandring og utvikling. Den dualistiske rollen som begrepet innehar ser Mathiesen riktignok som spenningsfylt men i bunn og grunn ikke paradoksal idet den også uttrykker noe av *nomos*' egenart som "[...] det klareste uttrykk for den vitalitet og elastisitet [...]" som begrepet har innehatt gjennom tidene.⁴⁹³

Nomos utvides altså hos Platon i et kultisk perspektiv. Det bringer også *mousiké* inn i en kultisk- religiøs sammenheng hvor musikkens rolle avgjørende er bestemt av dens hensikter knyttet opp mot dens kultiske funksjon. Og her spiller begrepet lek (*paidiá*) hos Platon en avgjørende rolle i den kultiske så vel som i den større dannelses sammenheng. "Den glade kordans (choreia) er å karakterisere som musisk lek, og samtidig er den paideia av edleste slag."⁴⁹⁴ Spørsmålet er hvordan vi kan forstå *paidiá* som musisk lek og om det forteller oss noe om Platons musikkforståelse.

⁴⁹³ Mathiesen, *Apollo's Lyre*, s. 81. "But of course this is not at all paradoxical; rather it is the clearest expression of the vitality and resiliency of these compositional types, continuing over many centuries."

⁴⁹⁴ Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Love"*, s. 91.

3.1.8 Musikalsk *paidiá* og musikkens kultiske perspektiver

Dannelsesperspektivet på det musiske området hos Platon utvides til å omfatte hele den menneskelige tilværelsens faser. Det gjelder ikke bare fra tidlig barndom av. Også fra tiden før fødselen strekker det musiske virkeområdet seg (789a). Utgangspunktet er stadig vekk den riktige oppdragelse og fostring med hensyn til kropp og sinn (788d). Men perspektivet utvides betraktelig. Bakgrunnen for denne perspektivutvidelsen hos Platon ligger i barnets egenart. Barnet er i dets første fase i sterk utvikling og vekst og trenger på tilsvarende måte næring i samsvar med energiforbruket (789a). Dette gjelder både barnets kropp og sjel. Og det er de sjelelige aspektene ved oppdragelsen som opptar Platon (790c).

Den tidligere nevnte bevegelsestrangen hos mennesket som animalsk vesen (653c-654a) er sentral i oppdragelsens aller tidligste fase. Platon fremhever nettopp barnets behov for bevegelse i urolige situasjoner. For et urolig spedbarn er det morens bevegende omsorg som gjelder (790d-e): ”Hvis for eksempel mødre ønsker å få barn som ikke vil sove, til å roe seg er det ikke ro de gir dem, men tvert i mot bevegelse, og ikke stillhet, men sang.”⁴⁹⁵ Det er ved de samme bevegende krefters påvirkning utenfra at den indre ro skapes (791a). Så fremhever også Platon den tidlige barndom som ”[...] det avgjørende stadium da vi alle gjennom tilvenning får innpodet hele vår karakter.”⁴⁹⁶ Allikevel går altså Platon enda lenger tilbake i menneskets vordende tilblivelse for å anskueliggjøre behovet og ikke minst viktigheten av den musiske oppdragelse (792d-793a). I tillegg til den bevegende og syngende omsorgen barnet utsettes for i sine første år er det også viktig med omsorg for det ufødte barn. Derfor er også omsorgen for den gravide moren av betydning i denne sammenhengen. For oppsummerende å si det med Sundberg, dreier det seg om ”[...] en art indirekte bevegelsespedagogikk ovenfor den lille menneskespire, kombinert med omsorg for den svangre kvinnens hele opplevelsessituasjon.”⁴⁹⁷ Menneskets musiske oppdragelse begynner allerede i morens liv.

Platon lar atheneren fortsette sine undersøkelser og retter videre søkelyset på barndommen. Det er, i følge Platon, når barnet har fylt 3-6 år at karakteren formes gjennom lek (793e). Begrepet lek (*paidiá*) er et omfattende konsept i Platons oppdragelsesfilosofi og har en virkningshistorie som går langt ut over antikkens tid og inn i vår egen. I denne

⁴⁹⁵ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 224.

⁴⁹⁶ Op. cit., s. 226.

⁴⁹⁷ Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Lovene"*, s. 85.

behandlingen skal oppmerksomheten først og fremst rettes mot Platons tenkning omkring fenomenet slik det kommer til uttrykk i dialogen det her er tale om.

Platons utgangspunkt er at barnets lek er et felt med avgjørende betydning for statens lovgivning og dens holdbarhet (797b ff.). Platon ser i den rett utførte barneleken en varig og konserverende faktor som på sin side gir seg utslag også på lovgivningens område i de voksnes verden. Den rette lek er den lek som utfolder seg med de samme regler og prinsipper for alle. Forandres dette grunnlaget med for eksempel innføring av nye regler gir det på tilsvarende måte utslag på lovgivningens område. Faren med forandring ligger hos Platon i at det gamle blir upopulært i motsetning til det nye (797c). Platon frykter den kritiske holdning til det som er gammelt i en stat, dvs. en kritikk kun fordi det er gammelt (Jf. 797d-798d). Det viser seg altså at det hos Platon er tale om et *paidiá* begrep som i aller høyeste grad er bestemmende for livet. For som tidligere anført er den propedeutiske betydning av *mousiké* hos Platon avgjørende, og i den grad den musiske lek fester seg i barnets sjel gjennom opplevelsen av det musiske fundamenterer *paidiá* en livsholdning.⁴⁹⁸

Denne livsholdningen manifesterer seg ikke bare på det etiske området men er også knyttet opp til det estetiske området. For lek som kulturfaktor er også en del av det skjønne ved tilværelsen og har, ifølge Huizinga, en tendens til skjønnhet:

Den estetiske faktor er muligvis identisk med den streben etter å skape ordnet form, som beliver leken i alle dens skikkelser. De ord vi benytter oss av til å betegne lekens enkelte elementer, hører nesten alle sammen hjemme under det estetiske. Det er de samme ord, som de vi bruker til å uttrykke den virkning skjønnheten utøver: Spenning, likevekt, balanse, avløsning, kontrast, variasjon, binding og løsning, oppløsning. Leken binder og løser opp. Den holder trollbundet. Den er full av de fornemste egenskaper, som mennesket er i stand til å fornemme og gi uttrykk for, nemlig rytme og harmoni.⁴⁹⁹

Huizingas beskrivelse av leken og dens estetiske perspektiver står i korrelasjon til Platon og hans musikkforståelse. Streben etter orden i bevegelsene er et vesentlig trekk ved Platons forståelse av det musiske. Så er også streben etter orden i form slik det manifesteres i leken

⁴⁹⁸ Jf. Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Lovene"*, s. 86.

⁴⁹⁹ Huizinga, *Homo Ludens*, s. 17. "Der ästhetische Faktor ist vielleicht identisch mit dem Drang, eine geordnete Form zu schaffen, die das Spiel in allen seinen Gestalten belebt. Die Wörter, mit denen wir die Elemente des Spiel benennen können, gehören zum größten Teil in den Bereich des Ästhetischen. Es sind Wörter, mit denen wir auch Wirkungen der Schönheit zu bezeichnen suchen: Spannung, Gleichgewicht, Auswägen, Ablösung, Kontrast, Variation, Bindung und Lösung, Auflösung. Spiel bindet und löst. Es fesselt. Es bannt, das heißt: es bezaubert. Es ist voll den beiden edelsten Eigenschaften, die der Mensch an den Dingen wahrzunehmen und ausdrücken vermag: es ist erfüllt von Rhythmus und Harmonie."

sentralt ved den musiske lek. Orden i bevegelsene heter hos Platon *rythmos* og *harmonia* og er et vesentlig trekk ved mennesket estetisk utrustning. De er også nært forbundet med menneskets uttrykksbehov og bevegelsesstrang. Så har også den lekende aktivitet "[...] sin egen indre mening, og sin dype tilknytning til skapertrang og estetisk fornemmelse."⁵⁰⁰ Det gjør den til et viktig forhold i oppdragelsessammenheng hos Platon. Det er gjennom leken at barnets karakter formes etter de første tre leveår (793e). Leken hos barnet er også i følge Platon et grunnleggende behov og noe som oppstår av seg selv (794a). Det er utgangspunktet for Platons behandling av den. Leken er da heller ikke noe fenomen som begrenser seg til barndommen. Hos Platon har også leken gyldighet for livet i moden alder og det er i følge Platon avgjørende for både mann og kvinne å tilbringe livet i det skjønneste spill (*kallisté paidiá*) som er forbundet med det (Jf. 803c). Idet *paidiá* vies en større plass til behandling og samtidig utvider perspektivet til å gjelde for menneskelivet i sin helhet skulle det i det minste være antydning at det hos Platon også dreier seg om et alvorlig tema.

Frykten for forandring av moralske idealer, som nevnt ovenfor, sitter dypt plantet hos Platon. Og veien videre til musikkens område, *mousiké*, er kort. Den går gjennom *ethos* og *mimesis*. For i den grad musikk fremstiller menneskers karakter, god eller dårlig, er det også av betydning at musikken, dvs. sang og dans, sees på med det største alvor når det gjelder ureflektert forandring basert på lystens prinsipp (798e). Metoden for å bevare musikken i samsvar siktemålene for *paideia* ser Platon i å gjøre all dans og musikk til en del av gudsdyrkelsen og det kultiske liv (799a). Det er i samsvar med den greske ånd i så måte. For som Jaeger fremhever, tilhører kunsten etter grekernes anskuelse en annen sfære enn den rent jordiske: "Under hele den klassiske perioden hevdet den sin plass i den sakrale verden i kultus, hvor den også hadde sitt utspring."⁵⁰¹

Den nære sammenheng mellom musikk og kultus er hos grekerne så vel som hos Platon et grunnleggende utgangspunkt for behandlingen og forståelsen av den. Det er et viktig kulturhistorisk utgangspunkt i tolkningssammenheng. Som Raptis også fremhever, var de statlige kultiske festene i offentlighetens liv en sammenholdende kraft for staten og musikkens rolle som kultisk aktivitet i denne sammenhengen er uangripelig.⁵⁰² Det som er viktig ved det menneskelige liv for Platon (807c) er det liv som "[...] tar sikte på å fremdyrke det beste i oss både når det gjelder kropp og sinn, og det er det liv som virkelig fortjener å

⁵⁰⁰ Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Lovene"*, s. 85.

⁵⁰¹ Jaeger, *Paideia*, [I/18] s. 18. "Sie hat während der ganzen klassischen Periode ihren Platz in der sakralen Welt des Kultus behauptet, in der sie ihren Ursprung hatte."

⁵⁰² Jf. Raptis, *Den Logos willkommen heißen*, s. 110f.

kalles et liv.”⁵⁰³ Så må, i følge Platon, forholdene legges til rette for at kroppen får den trening og næring den har behov for og at ånden får den kunnskap og opplæring den trenger (807d). Og det her de kultiske festene i det offentlige kommer inn i bildet med *mousiké* som den viktigste bestanddel.⁵⁰⁴ Så er kanskje den nære sammenhengen mellom musikk og kultus kanskje på ingen steder beskrevet så klart som av Platon i *Lovene* for å si det med Huizinga.⁵⁰⁵ Også i nær relasjon til det kultiske står *paidiá* som musisk lek. Platon beskriver det som følger (803b-e):

Nå er ikke menneskers affærer noe som fortjener alvorlig oppmerksomhet, likevel er vi nødt til å ta dem alvorlig [...] Jeg mener at vi må ta alvorlig det som er alvorlig, og ikke bry oss om det som er uvesentlig, at det er guden som etter sin natur fullt ut fortjener at vi tar ham på salig alvor, at mennesket, som vi sa tidligere, er oppfunnet som et leketøy for guden, og at det faktisk er menneskets store fordel. Derfor mener jeg at hver mann og kvinne må leve livet i overensstemmelse med denne rollen og være med i det vidunderlige spillet, med en innstilling som er den motsatte av det vi ser i dag [...] Hva er så den rette vei? Jo, vi skal tilbringe livet med lek, det vil si offerfester, sang og dans [...]”⁵⁰⁶

Platon knytter *paidiá*-begrepet opp til den kultiske aktivitet. Samtidig inngår begrepet innenfor den kontekst som *paideia* representerer og som manifesteres særlig i kordansens fremstilling. Det er her tale om en sammenheng mellom *paideia/paidiá*, mellom lek og musisk aktivitet. Som Friedländer også påpeker, er *paideia* i henhold til dets lingvistiske assosiasjoner ikke bare forbundet etymologisk til det greske ord for ”gutt” (*pais*) men også med ordet for lek (*paidiá*).⁵⁰⁷ Som Huizinga viser til, er *paidiá* ikke begrenset til å gjelde barnelekens område men strekker seg også helt opp til det høyeste og aller helligste.⁵⁰⁸ I følge Platon er det å utdanne en oppøving, i lek og i alvor, allerede fra barnsben av (643b). Det vesentlige ved utdannelsen er å lede det lekende barns sinn mot kjærlighet til det som det senere i livet vil trenge for å beherske egenskapene ved sitt menneskelige virke (643d). Så har også *paidiá* i egenskap av sin propedeutiske karakter og i sammenheng med *paideia* en betydning for det voksne liv. Som musisk lek i tilknytning til realisasjonen av det sant menneskelige (*areté*) uttrykker *paidiá* et begrep preget like mye av alvor som glede, et

⁵⁰³ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 244.

⁵⁰⁴ Jf. Harth, *Dichtung und Arete*, s. 203.

⁵⁰⁵ Jf. Huizinga, *Homo Ludens*, s. 256. Jf. 653c-654b.

⁵⁰⁶ Platon (Eide overs.), op. cit., s. 241.

⁵⁰⁷ Jf. Friedländer, *Plato: The Dialogues*, s. 403.

⁵⁰⁸ Jf. Huizinga, op.cit., s. 48.

gledelig alvor kunne man si. Sundberg ser denne sammenslutningen mellom *paideia/paidiá* som grunnlag for det kultiske perspektiv som kommer til uttrykk i det musiske i *Lovene*: ”’Den skjønne lek’ i gudenes selskap blir til syvende og sist det alvorligste og mest betydningsfulle mennesket kan foreta seg.”⁵⁰⁹

Når det gjelder musikkens kultiske perspektiver og dobbeltbetydningen av *nomos*, som nevnt ovenfor, fortsetter behandlingen av *mousiké* med konkret lovgivning for den musikalske virksomhet, dvs. en fastleggelse av konkrete musikklover. Utgangspunktet er den nære sammenheng mellom musisk og kultisk aktivitet slik den kommer til uttrykk i en offerseremoni og selve offerhandlingen (800c-e). Platon kritiserer samtidens praksis i Athen og da særlig når det gjelder korets inntreden og rolle:

Når en offentlig myndighet har foretatt en offerhandling, er det ikke ett kor som gjør sin entré etterpå, men en hel flokk av dem. De tar ikke oppstilling et stykke unna altrene, men stundom helt inntil dem og lar rene blasfemien flomme ut over helligdommen gjennom de ord og rytmer og jammerfulle toner som de bearbeider stemningen blant tilhørerne med, og den som klarer å presse mest tårer ut av folket, rett etter offerseremonien, drar av gårde med førsteprisen. Må vi ikke avise en slik skikk?⁵¹⁰

Jo, atheneren og hans samtalepartner må avise en slik skikk. Det følger også i dialogens videre gang. Den nokså karismatiske og følelsesladede kultiske virksomhet som beskrevet ovenfor, er fjern fra Platon og alvorsgleden i *paidiá*. Det leder derfor atheneren til å sette opp en rekke prøveregler eller musikklover i tilknytning til den musikalske aktivitet i kultisk sammenheng. Oppsummerende lar de seg sammenfatte i tre punkter. Det dreier seg om språkets anstendighet, samsvar mellom offerbønner og guder samt betydningen av bønnens innhold og dens virkefelt (Jf. 801a-b). Det siste punkt som også knytter seg til dikternes rolle i denne sammenhengen er av særlig betydning. For en bønn om noe godt og verdifullt må i realiteten også være det, dvs. at dikteren må kunne vite hva som er godt og verdifullt. Det forutsettes av Platon et samsvar i innsikten mellom både stat og dikter (801c-d). Derfor gjentar Platon behovet og nødvendigheten av kompetente lovgivere og bedømmere av den musikalske virksomhet og utdannelsen som helhet (801d).⁵¹¹

Etter å ha etablert den inngående sammenheng mellom kultisk og musikalsk virksomhet og dens forutsetninger er det klart at det faktisk er på plass med musikk i kultisk sammenheng

⁵⁰⁹ Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Lovene"*, s. 91.

⁵¹⁰ Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 236.

⁵¹¹ Jf. 669a.

(801e): ”Etter dette er det i høyeste grad på sin plass å synge hymner til gudene og lovsanger iblandet bønner, og etter gudene følger tilsvarende seremonier for ånder og heroer med de lovsanger og bønner som tilkommer alle disse.”⁵¹² Behandlingen går videre med organiseringen av sang og dans og Platon innrømmer velvillig at det er av betydning å søke hjelp og kunstnerisk kompetanse hos diktere og musikere i disse spørsmålene, vel og merke uten å gi fritt spillerom for smak og ønsker (802c). Platon fremhever kunstnernes frihet i organiseringen av den musikalske virksomhet riktignok i samsvar med lovgivernes hensikter. Så er det også mulig, sammen med Sundberg, å se som uriktig den problemstilling som fremhever at Platon i sitt samfunnsfilosofiske perspektiv ikke skulle ha noe til overs for musikken i seg selv eller dens betydning under individets synspunkt.⁵¹³ Jeg har i behandlingen ovenfor forsøkt å vise hvorfor. *Paidiá* er ikke bare et viktig begrep i Platons musikkforståelse men forteller, såfremt det tolkes i sin kontekst, også noe vesentlig om denne i så vel et fellesmenneskelig som i et individuelt perspektiv. For i rammen av fellesskapet i *polis* oppfyller *mousiké* hos Platon sin hensikt og dannelsesrolle i en dobbel betydning: ”[...] i forherligelsen av det guddommelige gjør den siktbar den høyeste norm som polis står i relasjon til, i hyllesten av areté forherliges den bindende moralske norm for den enkelte, hvis oppfyllelse danner fundamentet i den platonske stat.”⁵¹⁴ Harth fremhever i tilslutning til denne påstanden *choreia* i rammen av den kultiske aktivitet som den ”høyeste uttrykkskraft” og dermed også den høyeste ”oppdragende virksomhet”.⁵¹⁵

Så er vi i *Lovene* vitne til, for å si det med Sundberg, at Platon utvikler i tilknytning til *paidiá*-begrepet en estetisk kategori som også er ”[...] særlig egnet til å innfange choreia-aktiviteten i hele dens meningsfylde.”⁵¹⁶ Alle former for musikk tiltaler mennesket. Alle former for musikk har en påvirkning i sin fremstilling av enten god eller dårlig karakter. Så inngår også *mousiké* hos Platon i en forpliktende kultisk og i videste forstand menneskedannende sammenheng. At det her i antikkens kontekst er tale om en nær sammenheng mellom estetisk og kultisk virksomhet som også beror på en vesenssammenheng, for igjen å si det med Sundberg, trer tydeligere frem.⁵¹⁷ Denne vesenssammenheng uttrykkes også i de kompositoriske sidene ved dialogen. Behandlingen av det musiske og musikkens fenomen tar til med dens utspring i det guddommelige, i

⁵¹² Platon (Eide overs.), *Samlede verker vol. VIII*, s. 237.

⁵¹³ Jf. Sundberg, *Musikktenkningens historie I*, s. 46.

⁵¹⁴ Harth, *Dichtung und Arete*, s. 207f. „[...] in der Verherrlichung des göttlichen macht sie die höchste Norm sichtbar, auf die das Leben der Polis bezogen ist, im Preis der Arete verherrlicht sie die für den Einzelnen verbindliche sittliche Norm, deren Erfüllung das Fundament des platonischen Staates bildet.“

⁵¹⁵ Jf. *Ibid.*, s. 208.

⁵¹⁶ Jf. Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog ”Lovene”*, s. 92.

⁵¹⁷ Jf. loc. cit.

musenes, Apollons og Dionysos' sfære. Den ender når buen er slått og vi befinner oss i det guddommeliges praktiske virkelighet på jorden, i kultus. Slik spør da også Grassi: "Finnes det en opprinnelig forbindelse mellom det kunstneriske og det religiøse verk som vår estetikk og kunsthistorieskrivning for lengst har oversett og glemt?"⁵¹⁸ Uten å skulle gi et altfor klargjørende svar på det nevnte spørsmål er det i alle fall klart, at i Platons musikkforståelse i tilknytning til *paidiá* finnes det rom for å se en komplementær og gjensidig relasjon mellom det kunstneriske og religiøse, mellom *mousiké* i dets videste betydning og det kultiske i antikkens kontekst. Det er også, slik Sundberg fremhever det i tilknytning til Grassis spørsmålsstilling, at det nettopp er spørsmålet om utfoldelsen av det menneskelige i ordets fulle mening "[...] som får Platon til å utvikle sitt musisk bestemte *paidiá*-begrep, for øvrig i den mest intime tilknytning til *paideia*-begrepet, og med en betydning som dog transcenderer det rent menneskelige."⁵¹⁹

Mousiké inngår som en vesentlig bestanddel i dialogen *Lovene* og bidrar også til en vesentlig perspektivutvidelse når det gjelder Platons musikkforståelse. Det dreier seg om en rikholdig og sammensatt behandling som heller ikke er fritatt fra problemer i så måte. Men til tross for problemer og kompleksitet ser jeg i *Lovene* også grunnleggende aspekter ved Platons musikkforståelse i oppdragelses- og dannelsessammenheng som både tydeliggjør menneskets musiske anlegg, den nære forbindelsen mellom *mousiké* og *paideia* i nær relasjon til et musisk betsemt *paidiá*-begrep og betydningen av *mousiké* som vedvarende livsinnhold. Slik jeg innledningsvis også har antydnet befinner *Lovene* seg i avgjørende nærhet til den greske livsvirkelighet. Musikkforståelsen som utfolder seg i *Lovene* er da også virkelighetsnær. Som Anderson fremhever, presenterer *Lovene* en sterk grad av konkrete synspunkter på både *paideia* og musikalsk *paideia* i særdeleshet: "En vil lete forgjeves etter surhet og kortsynthet her: musikalsk- litterær utdanning behandles svært så realistisk [...]"⁵²⁰ Platons musikkforståelse slik den utfolder seg i *Lovene* er virkelighetsnær og uttrykker samtidig en perspektivutvidelse i det å være menneske i musisk forstand og i ordets fulle betydning.

⁵¹⁸ Grassi (1957), *Kunst und Mythos*, Hamburg: Rowohlt, s. 24. "Besteht eine ursprüngliche Beziehung zwischen künstlerischem und religiösem Werk, die unsere Ästhetik und Kunstgeschichtsschreibung übersehen und längst vergessen habe?"

⁵¹⁹ Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Lovene"*, s. 92.

⁵²⁰ Anderson, *Ethos and Education*, s. 81. "One will search in vain for sourness or shortsightedness here: musical-literary training is treated most realistically [...]"

AVSLUTNING

Platons musikkforståelse, slik den utfolder seg i henholdsvis *Staten* og *Lovene*, er innholdsrik på perspektiver, problemer og erkjennelser i tilknytning til musikkens fenomen. Den er et uttrykk for en bevegende tenkning omkring den musikalske virkelighet som avgjort er av betydning i den vesterlandske åndshistorie og som i så måte har et vesentlig bidrag i denne sammenheng. Dette bidraget manifesteres i den grad Platons dialoger og hans behandling av *mousiké* evner å gi bevegelse til videre refleksjon og tenkning. Platon gir ingen endelige svar på hva musikk er og hva den betyr for mennesket. Platon søker, antyder og beveger mulighetene. Og musikkens muligheter hos Platon er mangfoldige

Det er flere musikkestetisk interessante aspekter ved Platons musikkforståelse slik den kommer til uttrykk i *Staten*. *Mousiké* som en vesentlig bestanddel av *paideia* hos Platon inngår også i en betydningsfull relasjon til mennesket. Den musiske oppdragelse er ikke bare innledende men grunnleggende idet dens innhold og virkekraft er retningsgivende for menneskets videre utfoldelse i *paideia* (401d-402a). Denne betydningen bestemmes hos Platon gjennom den oppfatning som ser musikkens sterke sjelelige virkekraft og dybdevirkning. De grunnleggende musikalske elementene *rythmos* og *harmonia* gjennomtrenger mennesket og griper det (401d). Det er musikkens store mulighet i oppdragelsen og dannelsen av mennesket. Og det er nettopp denne relasjonen mellom *mousiké* og mennesket som Platon søker som grunnleggende utgangspunkt for *paideia*. Det er det formale aspektet ved den musiske oppdragelsen hos Platon.

Dette utgangspunktet er også nært forbundet med Platons oppfatning av *mousiké* og dens varierende innhold. Det er et spørsmål som hos Platon går dypere enn teknisk standard. Det dreier seg om *mousiké* og dens indre gehalt slik det kommer til uttrykk i *ethos*-tenkningen og *mimesis*-problematikken. Platon fremhever at det på bakgrunn av *mousiké* og dens innhold kan være tale om *mimesis* av enten god eller dårlig *ethos* (401a). Det er altså ikke bare forbundet store muligheter med *mousiké* men også en viss fare. Det avgjørende for Platon og hans musikkforståelse er at god harmoni (*euharmonia*) og god rytme (*eurythmia*) følger karakterens enkelhet (*euetheia*) forstått som den gode (*alethos*) og skjønne (*kalos*) karakter (*ethos*) i tråd med *paideia* og dens siktemål hos Platon (400e). Det er det materiale aspektet ved den musiske oppdragelsen hos Platon som ser *mousiké* i relasjon til dens kvalitative innhold.

De to aspektene ved Platons musikkforståelse som nevnt ovenfor utgjør et grunnleggende utgangspunkt for en tilnærming og tolkning av Platons musikkforståelse

innenfor et oppdragelses og samfunnsfilosofisk perspektiv. De utgjør også grunnlaget for Platons sontring av musikalske virkemidler og instrumenter (398e-400c). Denne sontringen er i så måte ikke utgangspunktet for Platons behandling av *mousiké*, men fremgår som et resultat av den. Det blir klart i den videre lesningen av dialogen hvor behandlingen ender i kjærligheten til det skjønne (403c). Og den musiske oppdragelse hos Platon er avgjort retningsbestemt gjennom sitt siktemål. Som innledende og grunnleggende utgangspunkt for menneskets oppdragelse forstås *mousiké* hos Platon som en forberedelse til sann kunnskap og innsikt. Det dreier seg om en gjenkjennelse av logos som ligner den rette tilstand i den riktig oppdratte sjel (401e). Så er *mousiké* hos Platon også en erkjennelsesvei. At musikken som sanselig fenomen utgjør en slik særegen og betydningsfull stilling i så måte, kan forstås på bakgrunn av sammenhengen mellom *logos* og begrepsparet *rythmos* og *harmonia* som ordensfenomen. Musikk er også åndsarbeid på vei mot innsikt. Den musiske oppdragelse i *Staten* utgjør en del av menneskets dannelses- og erkjennelsesvei hen i mot utfoldelsen av det menneskelige.

Platons musikkforståelse og *mousiké*-begrep i *Staten* er ikke uproblematisk. Det er spenningsfylt. For til tross for den store, positive verdi som *mousiké* innehar i den musiske oppdragelsen har bildet av *mousiké* hos Platon en annen side. Det kommer til uttrykk i tiende bok av dialogen. *Mousiké* er *mimesis*. Som *mimesis* er da også *mousiké* fjernt fra virkeligheten (597e-598c). Så henvender *mimesis* hos Platon seg til den lavere del av sjelen som ikke er underlagt fornuften (605b-c). Det er et farefullt aspekt for Platon og fører til en avvisning av kunstene fra det ideal som Platon søker. Fornuften tvinger ham til det (607b). Dette spenningsforholdet som her uttrykkes gjennom *mimesis*-begrepet hos Platon står uløst. Er det tilfeldig? Platon svarer ikke, og det er klart at det ikke dreier seg om et generelt bilde av *mousiké*, men et motsetningsfylt bilde. Denne spenningen i *mousiké* finner vi også i dialogen som fremstillingsform. Dialogen er også *mimesis*, og det er også dialogen som kunstnerisk fremstillingsform som gjør det mulig for Platon å formulere innsikt. Det er en tvetydighet ved Platon som nettopp ved å stå uløst fordrer menneskets tolknings- og forståelsesevne. Så er det kanskje fruktbart med Koyré å fremheve i denne sammenheng, at kunnskap for Platon ikke er noe som kan pålegges utenifra, men noe som oppstår i det enkelte menneske: ”Den oppnås, oppdages, tenkes ut av sjelen i ensom virksomhet.”⁵²¹

⁵²¹ Koyré (1960), *Discovering Plato*, New York: Columbia University Press, s. 7. “As a matter of fact, for Plato real science, the only kind worthy of the name, is not learned from books, is not imposed upon the soul from without; it is attained, discovered, invented by the soul in solitary travail.”

I *Lovene* kommer en langt mer perspektivfull behandling av *mousiké* til uttrykk. Musikkens rolle i oppdragelsen og dannelsen er stadig gjeldende, men utvides til å bli en vesentlig bestanddel i menneskelivet som et hele. Dette kommer særlig til uttrykk i utfoldelsen av *choreia*. I kordansen forenes de to sentrale begrep *paideia* og *paidiá* i et musisk samlet uttrykk av stor verdi. I *choreia* hos Platon som et musisk samlet uttrykk forenes også menneskene gjennom den gledesfylte sans for rytme og harmoni som er grunnleggende sider ved menneskets disposisjon. Så settes også mennesket i bevegelse av den guddommelige instans som kvalifiserer det musiske, nemlig musene (654a). Mennesket er musisk. Det er både et dannelsesperspektiv og et betydningsfullt foreningsmoment ved *mousiké* hos Platon i *Lovene*. Så inngår *mousiké* også her som en vesentlig bestanddel av *paideia*. Det dreier seg om en musisk virksomhet som får sin utfoldelse innenfor den kultiske virksomhet i antikken. I kultus har *choreia* sin uttrykkskraft og dermed også sin oppdragende og dannende virkning. Det musiske i sin meningsfylde hos Platon har en dobbeltbetydning som streber mot virkeliggjørelsen av den høyeste norm for det menneskelige felleskap og det enkelte mennesket i gjensidig relasjon til hverandre. Så vel musikk og oppdragelse som mennesket og musikk er uatskillelige.

Ethos-tenkningen utfoldes i dialogen med en stor tyngde og betydning. For Platon er spørsmålet om musikken også et spørsmål om holdningers manifestasjoner. Bevegelsene i *mousiké* som uttrykker det gode (*agathos*), åndelig som legemlig, er også vakre (*kalos*) mens det motsatte er også tilfellet (655b). Så er *ethos*-tenkningen hos Platon også bærer av en estetisk verdi, slik det kommer til uttrykk i sammenføyningen *kalokagathia*. Det dreier seg i så måte om en verdiorientert musikkforståelse hvor det skjønne tar plass ved siden av det gode og hvor det i så måte ikke er holdbart å frakjenne Platon et estetisk forhold til musikken.⁵²² Så er også *mimesis* et aktuelt begrep i *Lovene*. For Platon dreier det seg om å søke den musikk som i sin fremstilling knytter seg til det skjønne som grunnleggende tilværelsesrealitet i det den fremviser likhet gjennom sin etterlikning av det skjønne (668b).

Sammenfattende vil jeg i tilknytning til Platons musikkforståelse slik den kommer til uttrykk i henholdsvis *Staten* og *Lovene* fremheve, at det dreier seg om to forskjellige tilnærminger, selv om begge utfolder seg innenfor en oppdragelse og samfunnsfilosofisk ramme. I *Staten* utfolder Platon en musikkforståelse som er rettet mot idealet. Det er i så måte en ideell musikkforståelse i samklang med dialogen. Det betyr ikke at det reelle musikalske fenomen, *mousiké* som musikalsk forløp og musikalsk virkelighet, ikke er

⁵²² Jf. Sundberg, *Musiske perspektiver i Platons dialog "Lovene"*, s. 96.

retningsangivende eller grunnleggende for behandlingen. *Mimesis* står som et uløst problem og uttrykker både verdien og alvoret ved *mousiké*. Det ligger et ideal i musikk som dannelses- og erkjennelsesvei. I *Lovene* utfolder Platon en musikkforståelse som i sine konkrete aspekter og detaljer peker mot en virkelighetsnær tilnærming til *mousiké*. *Mimesis* tillegges på ny en funksjon i oppdragelsen, og de problematiske sidene ved begrepet er modifisert. Behandlingen er detaljert med hensyn til *mousiké* og dens rolle i *paideia* og den betydningsfulle plass som inntas av *choreia* peker mot en musikkforståelse som søker musikkens betydning i fremførelsen og skapelsesakten. Der ligger musikkens oppdragende og dannende virkelighet. Og i spenningsforholdet mellom musikkens dannelsesideal og dannelsesvirkelighet, mellom verdien og faren ved *mousiké* som *mimesis* oppstår Platons musikalske tanke, den bevegende tenkning. Å tolke og forstå denne fordrer vår menneskelige evne.

Platons musikkforståelse er rikholdig, mangfoldig, tvetydig og åpen. Slik den utfolder seg innenfor dialogene *Staten* og *Lovene* i tilknytning til det oppdragelses- og samfunnsfilosofiske rammeverk, er det tale om en tenkning omkring musikken som nettopp gjennom sine problematiske sider, sitt strenge ideal, sin perspektivutvidelse, sin virkelighetsnærhet og sitt åndsrike uttrykk, fremstår den dag i dag som aktuell. Aktuell er denne tenkningen fordi den beveger, fordi den fordrer til ettertanke og fordi den nettopp ikke gir et endelig svar på spørsmålet: Hva er musikk og hva betyr den for mennesket? Men Platons tilnærming går en vei. Den går dannelses- og erkjennelsesveien i dialogen. Mulighetene for å forstå musikkens fenomen er åpne for hver gang vi befatter oss i dialog med Platon, i dialog med oss selv og i dialog med musikken. Den veien står åpen. Å søke en erkjennelse av musikkens fenomen og hva den betyr for mennesket vil også si å arbeide med Platon. I så måte begynner også en behandling av musikkens fenomen og virkelighet der Platon ender: ... i *kjærligheten til det skjønn*e. Er ikke det et godt utgangspunkt i alle fall?

Litteraturliste

- Abert, H. (1968). *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*. Wiesbaden: Hans Schneider Tutzing.
- Andersen, Ø. (red.) (1999) *Dannelse Humanitas Paideia*. Oslo: Sypress Forlag.
- Anderson, W. D. (1955) "The importance of Damonian Theory in Plato's Thought", i *Transactions and proceedings of the American Philological Association*, 86: 88-102.
- ____ (1966) *Ethos and Education in Greek Music: The Evidence of Poetry and Philosophy*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- ____ (1980) "Ethos" i Sadie, S. (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 6. London: Macmillan.
- Arends, J. F. M. (1988) *Die Einheit der Polis – Eine Studie über Platons Staat*. Leiden: E. J. Brill.
- Barker, A. (1984) *Greek Musical Writings Vol. I: The Musician and his art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ____ (1989) *Greek Musical Writings Vol. II: Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ____ (1994) 'The Daughters of Memory', i *Quaderni di Musica e Storia*, 2: 171-190, Bologna: Il Mulino.
- Barker, E. (1960) *Greek Political Theory: Plato and his Predecessors*. London: Methuen.
- Bernds, I./Custodis, M./Hentschel, F. (Hrsgb.) (2007) *Albrecht Riethmüller: Annäherungen an Musik: Studien und Essay*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Burkert, W. (1962) *Weisheit und Wissenschaft: Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon*. Nürnberg: Verlag Hans Carl.
- Burnet, J. (1968) *Greek Philosophy – Thales to Plato*. London: Macmillan Press.
- Burnyeat, M. F. (1999) 'Culture and Society in Plato's Republic', i Peterson, G. B. (ed.) *The Tanner Lectures On Human Values*, 20: 215-324, Salt Lake City: University of Utah Press.
- Crombie, I. M. (1962) *An Examination of Plato's Doctrines: I. Plato on Man and Society*, London: Routledge & Kegan Paul
- Curtius, E. R. (1969) *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke Verlag.
- Else, G. F. (1986) og Burian, P. (ed.) *Plato and Aristotle on Poetry*. London: The University of North Carolina Press.

- Frank, E. (1923) *Plato und die sogenannten Pythagoreer: ein Kapitel aus der Geschichte des griechischen Geistes*. Halle: Niemeyer.
- Friedländer, P. (1969) *Plato: An Introduction*. Princeton: Princeton University Press.
- ____ (1970) *Plato: The Dialogues – Second and third Periods*. Princeton: Princeton University Press.
- Fuchs, J. W. (1999) Eliassen-de Kat, M. H. (overs./bearb.) *Antikkleksikonet*. Oslo: Aschehoug.
- Gadamer, H. G. (1975) *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J. C. B. Mohr.
- ____ (1985) *Gesammelte Werke vol. 5: Griechische Philosophie I*. Tübingen: J. C. B. Mohr.
- ____ (1993) *Gesammelte Werke vol. 8: Ästhetik und Poetik: Kunst als Aussage*. Tübingen: J. C. B. Mohr
- Georgiades, T. (1958) *Musik und Rhythmus bei den Griechen: Zum Ursprung der abenländischen Musik*. Hamburg: Rowohlt.
- ____ (1977) *Der Griechische Rhythmus: Musik – Reigen – Vers und Sprache*. Tutzing: Hans Schneider.
- Grassi, E. (1966) *Kunst und Mythos*. Hamburg: Rowohlt.
- Grube, G. M. A. (1935). *Plato's Thought*. London: Methuen.
- Guthrie, W. K. C. (1962) *A History of Greek Philosophy, Vol. 1: The earlier presocratics and the Pythagoreans*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ____ (1975) *A History of Greek Philosophy, Vol. 4: Plato, the Man and his Dialogues: earlier period*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ____ (1978) *A History of Greek philosophy, Vol. 5: The later Plato and the Academy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Halliwell, S. (2002) *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press.
- Harth, H. (1965) *Dichtung und Arete: Untersuchungen zur Bedeutung der musischen Erziehung bei Plato*. Inaugural Diss., Frankfurt am Main: Johan Wolfgang Goethe Universität.
- Havelock, E. A. (1963) *Preface to Plato*. Cambridge, Mass.: Belknap Press.
- Heidegger, M. (1954) *Platons Lehre von der Wahrheit – Mit einen Brief über den „Humanismus“*. Bern: Francke Verlag.
- Huizinga, J. (1939), *Homo Ludens: Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*, Amsterdam: Pantheon Akademische Verlagsanstalt.

- Jaeger, W. (1989) *Paideia: Die Formung des Griechischen Menschen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Janaway, C. (2005) "Plato" i Gaut, B./Lopes, D. M. (ed.) (2005) *The Routledge Companion to Aesthetics 2nd. Edition*, ss. 3-15, New York: Routledge.
- Kahn, C. H. (1996) *Plato and the Socratic Dialogue: The Philosophical Use of a Literary Form*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirk, G. S./Raven, J. E. & Schofield, M. (1983) *The Presocratic Philosophers: A critical History with a Selection of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Koller, H. (1954) *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bern: Francke Verlag.
- ____ (1963) *Musik und Dichtung im alten Griechenland*. Bern/München: Francke Verlag.
- Koyré, A. (1960) *Discovering Plato*. New York: Columbia University Press.
- Kraut, R. (ed.) (1992) *The Cambridge companion to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lichtenstein, E. (1970) *Der Ursprung der Pädagogik im griechischen Denken*. Hannover: Hermann Schroedel.
- Lippman, E. (1964) *Musical Thought in Ancient Greece*. New York: Columbia University Press.
- Lohmann, J. (1970) *Musike und Logos: Aufsätze zur griechischen Philosophie und Musiktheorie*. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags – Gesellschaft.
- Long, A. A. (ed.) (1999) *The Cambridge companion to Early Greek Philosophy* Cambridge: Cambridge University Press.
- Marrou, H. I. (1957) *Geschichte der Erziehung im Klassischen Altertum*. Freiburg: Karl Alber.
- Mathiesen, S. (2005) *Virkelighetens skjønnhet og skjønnhetens virkelighet: Stadier i estetikkens historie fra Platon til Kant*. Oslo: Akribe.
- Mathiesen, T. J. (1999) *Apollo's lyre: Greek music and music theory in antiquity and the Middle Ages*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
- ____ (2001) "Mimesis" i Sadie, S. (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians vol. 16*. London: Macmillan.
- ____ (2001a) "Nomos" i Sadie, S. (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians vol. 18*. London: Macmillan.
- Melberg, A. (1995) *Theories of Mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Morrow, G. R. (1993) *Plato's Creatan City: a Historical Interpretation of the Laws*. Princeton: Princeton University Press.
- Murray, P. (2002) "Plato's Muses: The Goddesses that Endure" i Spentzou, E. and Fowler, D. (eds.) *Cultivating the Muse: struggles for power and inspiration in classical literature*, 29-47, Oxford: Oxford University Press.
- ____ (2004) 'The Muses and their Art' i Murray, P. and Wilson, P. (eds.) *Music and the Muses: the culture of 'mousikē' in the classical Athenian city*, 365-390, New York: Oxford University Press.
- Müller, G. (1935) *Der Aufbau der Bücher II und VII von Platons Gesetzen* (Diss. Königsberg). Weida in Thüringen: Thomas & Hubert.
- Neubecker, A. M. (1977) *Altgriechische Musik: eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Nettleship, R. L. (1968) *Lectures on the Republic of Plato*. London: Macmillan Press.
- ____ (1969) *The Theory of Education in Plato's Republic*. London: Oxford University Press.
- Otto, W. F. (1956) *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Pascal, B. (1994) (Lutz, A. J./Kolstad, H.) *Tanker om Kristendommens sannhet*. Oslo: Vidarforlaget.
- Perls, H. (1973) *Lexikon der Platonischen Begriffe*. Bern: Francke Verlag.
- Platon (1971) Eigler, G. (Hrsgb.) Schleiermacher, F. (Übersetzung) *Platon: Werke in acht Bänden: Griechisch und Deutsch: Vierter Band: Politeia – Der Staat*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ____ (1977) Eigler, G. (Hrsgb.) Schöpsdau, K. (Übersetzung) *Platon: Werke in acht Bänden: Griechisch und Deutsch: Achter Band erster Teil: Nomoi – Gesetze Buch I – IV*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ____ (1977a) Eigler, G. (Hrsgb.) Schöpsdau, K./Müller, H. (Übersetzung) *Platon: Werke in acht Bänden: Griechisch und Deutsch: Achter Band zweiter Teil: Nomoi – Gesetze Buch VII – XII*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ____ (1997) Cooper, J. M. (ed.) *Plato: Complete Works*. Indianapolis/Cambridge: Hackett.
- ____ (1999) Andersen, Ø./Emilson, E. K./Frost, T./Kraggerud, E./Kolstad, H. (red.) *Platon Samlede Verker vol. I: Protagoras – Euthyfron – Forsvarstalen – Kriton*. Oslo: Vidarforlaget.
- ____ (1999a) Andersen, Ø./Emilson, E. K./Frost, T./Kraggerud, E./Kolstad, H. (red.) *Platon Samlede Verker vol. II: Charmides – Laches – Lysis – Alkibiades – Ion*. Oslo: Vidarforlaget.

- _____ (2001) Andersen, Ø./Emilson, E. K./Frost, T./Kraggerud, E./Kolstad, H. (red.) *Platon Samlede Verker vol. IV: Faidon – Symposion – Faidros*. Oslo: Vidarforlaget.
- _____ (2001a) Andersen, Ø./Emilson, E. K./Frost, T./Kraggerud, E./Kolstad, H. (red.) *Platon Samlede Verker vol. V: Kleitofon – Staten*. Oslo: Vidarforlaget.
- _____ (2002) Andersen, Ø./Frost, T./Kraggerud, E./Kolstad, H. (red.) *Platon Samlede Verker vol. VIII: Minos – Lovene*. Oslo: Vidarforlaget.
- _____ (2005) Andersen, Ø./Frost, T./Kraggerud, E./Kolstad, H. (red.) *Platon Samlede Verker vol. VII: Filebos – Kratylos – Timaios – Kritias*. Oslo: Vidarforlaget.
- Raptis, T. (2007) *Den Logos willkommen heißen. Die Musikerziehung bei Plato und Aristoteles*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Richter, Lukas (1961) *Zur wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*. Berlin: Akademie Verlag.
- Riethmüller A. (1976) *Die Musik als Abbild der Realität: Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Rowe, C. & Schofield, M. (2005) *The Cambridge History of Greek and Roman Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schadewaldt, W. (1978) *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen, Tübinger Vorlesungen Band. 1, Die Vorsokratiker und ihre Voraussetzungen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Schäfke, R. (1964) *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. Tutzing: Schneider.
- Schofield, M. (2006) *Plato: Political Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Sedley, D. N. (2005) *The Cambridge companion to Early Greek and Roman Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Snell, B. (1975) *Die Entdeckung des Geistes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stalley, R. E. (1983) *An Introduction to Plato's Laws*. Oxford: Blackwell.
- Stenzel, J. (1961) *Platon der Erzieher*. Hamburg : Felix Meiner.
- Sundberg, O. Kr. (1973) *Harmonia: Synspunkter på musikk, sjelsliv og kosmos hos pythagoréerne og Platon*. Uttrykket Magisteravhandling, Tromsø.
- _____ (1979) "Muiske perspektiver i Platon's dialog *Lovene*", i *Studia Musicologica Norvegica*, 5: 67-104, Oslo: Universitetsforlaget.
- _____ (1992) "Ethos-læren i gresk musikktenkning", i A. Øfsti (red.), *Norsk Filologisk Tidsskrift Årg. 27*, 2-3:147-159, Oslo: Universitetsforlaget.
- _____ (2000) *Musikktenkningens Historie Vol. I, Antikken*. Oslo: Solum Forlag.
- _____ (2002) *Pythagoras og de tonende tall*. Oslo: Solum Forlag.

- Sörbom, G. (1966) *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early development of an Aesthetic Vocabulary*. Stockholm: Svenska Bokförlaget.
- Taylor, A. E. (1960) *Plato: The Man and his Work*. London: Methuen.
- Versto, S. (1995) *Innfalda tid. Minne: dikt*. Oslo: Samlaget.
- Vetter, W. (1957) *Mythos – Melos – Musica: Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Wegner, M. (1949) *Das Musikleben der Griechen*. Berlin: Gruyter.
- West, M.L. (ed.) (1988) *Hesiod: Theogony and Works and Days*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press.
- White, N. P. (1980) *A Companion to Plato's Republic*. Oxford: Blackwell.
- Wilamowitz - Moellendorf, U. v. (1959) *Platon – Sein Leben und seine Werke*. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.
- Winnington-Ingram, R.P. (1936) *Mode in Ancient Greek Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wright, G. H. (1996). *Å forstå si samtid: essay*. Oslo: Det Norske Samlaget.